

# MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

MAI 1959

---

DER MELOSVERLAG MAINZ



# MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

Unter Mitwirkung von Dr. Gerth-Wolfgang Baruch herausgegeben von Dr. Heinrich Strobel

Erscheint Mitte jeden Monats. Preis: jährlich (12 Hefte) 14,- DM, halbjährlich 7,20 DM, vierteljährlich 3,75 DM zuzüglich Porto und Versandkosten. Einzelheft 1,50 DM. Im Falle höherer Gewalt keine Ersatzansprüche. — Erscheinungsweise: monatlich je ein Heft, im Sommer gelegentlich Doppelhefte. — Anschrift der Schriftleitung für Sendungen, Besprechungsstücke usw.: MELOS-Verlag, Mainz, Weihergarten 12, Telefon 2 43 43. Manuskripte, Noten und Bücher werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. — Abdruck der Beiträge nur mit Genehmigung des Verlages.

## INHALT DES FÜNFTEN HEFTES

|  |     |
|--|-----|
| Heinrich Strobel: Ein Mäzen ging von uns . . . . .   | 137 |
| Werner Haftmann: Musik und moderne Malerei . . . . .   | 139 |
| Heinrich Strobel: Wer zertrampelt wen? . . . . .   | 148 |
| Professor Blume antwortet . . . . .  | 148 |
| Wolfgang Fortner repliziert . . . . .  | 149 |
| Blick in ausländische Musikzeitschriften . . . . .   | 150 |
| Melos berichtet . . . . .  | 151 |
| Hamburg: Hartmanns VII. Sinfonie uraufgeführt / Hannover: Neue Ballette von Erbse und Menotti / Moderne Tanzabende in Wuppertal, Düsseldorf und Essen / München: Vier Uraufführungen / Musik aus der Schreibmaschine   |     |
| Berichte aus dem Ausland . . . . .   | 155 |
| Bergs „Wozzeck“ in der Metropolitan Opera / „Die menschliche Stimme“ von Poulenc in Paris uraufgeführt / Schweizer Erstaufführung von Egks Revisor / Neue Klaviermusik in Luzern   |     |
| Blick in die Zeit: Malraux greift durch — Junge Hörer wünschen — Toleranz . . . . .  | 158 |
| Neue Noten . . . . .   | 159 |
| Notizen . . . . .  | 161 |
| Bilder   |     |
| Prinz Max zu Fürstenberg (Foto-Grill) / Georges Seurat: Der Schläfer / Franz Marc: Geburt der Pferde / Paul Klee: Pastorale / Wassily Kandinsky: Entwurf zu „Helles Bild“ (Dinstühler) / Viera da Silva: Komposition / Paul Klee: Gelehrter / „La Chambre“ von Georges Auric in Düsseldorf (Conti-Press) / „Stoffreste“ von Aribert Reimann in Essen (Conti-Press) / Francis Poulenc und Jean Cocteau (Foto Upi)   |     |
| Die Aufnahmen „Der Schläfer“ von G. Seurat (S. 141), Entwurf zu „Helles Bild“ von W. Kandinsky (S. 144) und „Komposition“ von V. da Silva (S. 146) entnehmen wir mit freundlicher Genehmigung des Agis-Verlages der Zeitschrift „Das Kunstwerk“ (5/IX, 1/2/X, 1/XI), „Die Geburt der Pferde“ von Franz Marc (S. 142) dem Buch Geschichte der modernen Malerei von P. F. Schmidt und „Pastorale“ und „Gelehrter“ von P. Klee (S. 143 bzw. 147) dem Buch Paul Klee von Will Grohmann, sämtlich im Kohlhammer-Verlag. |     |

Anzeigen: laut Preisliste: 1/16 Seite = 20,- DM, 1/1 Seite = 300,- DM, Seitenteile entsprechend. Beilagen möglich. Verbilligte Gelegenheitsanzeigen laut Tarif. — Zahlungen: auf Postscheckkonto Stuttgart 310 38, auf Konto Nr. 155 10 bei der Commerz- u. Credit-Bank in Mainz oder durch Postanweisung an den MELOS-Verlag. — Bezug: durch jede Musikalien- oder Buchhandlung oder direkt vom MELOS-Verlag. — Bezugsbedingungen im Ausland: USA: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte \$ 4.75 (einschl. Porto); Großbritannien: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte £ 1.14.0 (einschl. Porto). Bestellungen an den MELOS-Verlag, Mainz, Weihergarten 12.



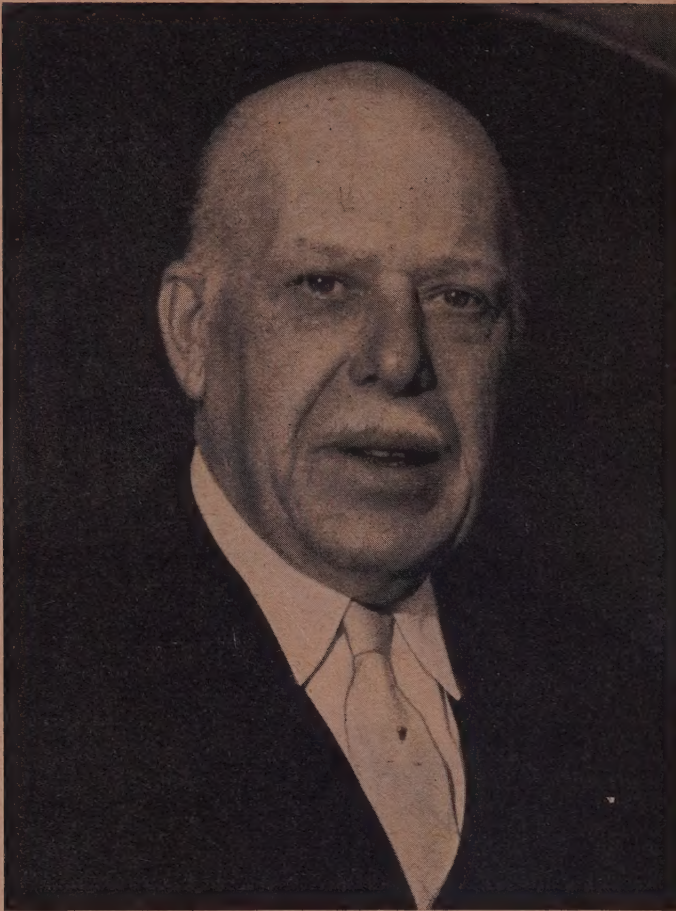
## Ein Mäzen ging von uns

Heinrich Strobel

Prinz Max zu Fürstenberg ist am 6. April in Donaueschingen einem Schlaganfall erlegen. Mit seinem überraschenden Ableben hat Donaueschingen seine Mitte verloren. Für die meisten Besucher der Donaueschinger Musiktage stand der Prinz im unmittelbaren Sinn des Wortes „in der Mitte“, wenn er als geistvoll jovialer Schloßherr alljährlich seine Gäste bei sich begrüßte. Wer seit langen Jahren so aktiv an der Planung und Gestaltung dieser heute in der ganzen Welt bekannten Musiktage beteiligt war wie ich, der weiß, daß der Prinz auch bei allen planenden Unterhaltungen stets die Mitte war. Er mischte sich zwar kaum in künstlerische Fragen ein, denn er hatte unbedingtes Vertrauen in seine engsten Mitarbeiter, aber er gab durch kleine Bemerkungen richtungsweisende Anregungen und besaß eine bewundernswerte Kunst im Ausgleichen der verschiedenen Ansichten. Prinz Max war es auch, der schon wenige Jahre nach dem Zusammenbruch und in richtiger Erkenntnis der neuen Situation die Verbindung mit dem SWF aufnahm und damit die Basis für den neuen Aufstieg der Donaueschinger Musikfeste schuf.

Prinz Max war einer der natürlichsten, liebenswürdigsten und charmantesten Menschen, die ich kennengelernt habe, und er war zugleich ein wirklicher Grandseigneur. Eben als Grandseigneur





Prinz Max zu Fürstenberg

eines großen, traditionsreichen Hauses konnte er auch mit den Grandseigneuren der Musik auf gleich und gleich stehen. Ich habe das gerade in den letzten Jahren erlebt, als wir bei ihm viele anregende und frohe Stunden mit Igor Strawinsky und anderen großen Komponisten verbrachten. So sehr er sich der Ehre bewußt war, daß er einen Mann wie Igor Strawinsky mehrfach bei sich zu Gast haben durfte, so sehr war er den wirklich originalen Erscheinungen der Jugend zugetan, und er war glücklich, nach den Musiktagen im herzlich offenen und vertrauten Gespräch mit ihnen zusammen zu sein, stets bis ins kleinste um das Wohl seiner Gäste besorgt.

Es sind kaum vier Wochen her, daß Prinz Max nach München kam, um an dem Konzert teilzunehmen, in dem Pierre Boulez unter anderem Igor Strawinskys „Threni“ und seinen „Soleil des eaux“ dirigierte. Früher als mancher andere hat er die geniale Erscheinung des jungen Franzosen erkannt und manchen ermuntert, der ratlos vor dieser neuen Kunst stand.

Dem tierischen Ernst, der gerade bei deutschen Kunstgesprächen so beliebt ist, begegnete der Prinz mit seiner charmanten Ironie und seinen stets treffenden Bonmots. In der noblen Heiterkeit seines Wesens, die er trotz allen schweren Schicksalsschlägen in seiner Familie bewahrte und die uns erst jüngst in München alle wieder entzückte, wird dieser vornehme Aristokrat, der zugleich ein echter und herzlicher Mensch war, für mich und für alle, die ihn kannten, stets lebendig sein. Mit Dankbarkeit und Verehrung gedenken wir dieses hohen Gönners der lebendigen Kunst, der mir jahrelang und ungetrübt seine Freundschaft zuteil werden ließ. Wir können sein Andenken nicht besser ehren, als wenn wir die zu einem Weltereignis gewordenen Donaueschinger Musiktage in seinem Geist und mit seiner Großzügigkeit weiterführen.



*Die Nymphenburger Verlagshandlung bringt demnächst ein Buch über die Musica-Viva-Veranstaltungen in München heraus. Mit freundlicher Genehmigung des Verlegers veröffentlichen wir aus dieser Publikation als Vorabdruck den nachstehenden Beitrag. Bei der außergewöhnlichen Länge des höchst interessanten Essays waren wir zu unserem Bedauern gezwungen, einige Absätze der Einleitung herauszunehmen.*

Der Vergleich zwischen Musik und Malerei ist heute so geläufig, daß uns kaum noch bewußt wird, wieviel sprachliche Metaphern zur Beschreibung eines Werkes der bildenden Kunst dem Wortschatz aus dem ursprünglich musikalischen Bereich entlehnt sind. Seit Monet und Whistler ihre durchaus gegenständlichen Bilder, um ihren farbigen Klangwert zu betonen, „Harmonie rose“ oder „Harmonie verte“ nannten, seit Odilon Redon sich mit Stolz als „peintre symphonique“ erklärte, seit im internationalen Jugendstil Bildtitel wie „Sonnensonate“, „Sphärenklang“ oder auch „Andante“ oder „Allegro“ üblich wurden, ist die Zahl der Bilder, die sich musikalischer Titel bedienen, Legion geworden.

Es ist zwischen 1885 und 1890, daß im bildnerischen Denken die neue Näherung an die Musik vollzogen wird. In diesen Jahren beginnt Gauguin im Kreis der Impressionisten und seiner jüngeren Malerfreunde immer wieder von der „Farborchestrierung“ zu reden, fragt „warum sollten wir nicht dazu gelangen, verschiedene Harmonien zu schaffen, die unserem seelischen Zustand entsprechen“ und erklärt die Malerei zu einer Kunst, die „wie die Musik auf dem Umweg über die Sinne auf die Seele wirkt, deren harmonische Farbtöne den Harmonien der Klänge entsprechen“. Gauguin hielt eine bildnerische, der Musik entsprechende Harmonielehre für durchaus möglich und erklärte sich überzeugt, daß „die Malerei in eine musikalische Phase träte“. Gleichzeitig dämmert in Seurat und den jungen Neo-Impressionisten die Ahnung herauf, daß mit dem Klangmaterial der sieben Farbtöne des Spektrums sich auf der optischen Ebene gleiche Verfahren und freie harmonikale Entfaltungen bewerkstelligen lassen müßten, wie es auf der akustischen Ebene dem Musiker mit dem Material seiner sieben Töne gelang. Van Gogh prophezeit 1888 expressis verbis, daß die Malerei versprache, subtiler zu werden, „mehr Musik und weniger Skulptur“. Van Gogh ließ sich gar Klavierstunden geben, um seine Empfindung für die Klangnuancen der Farbe zu schulen. Wieweit sich diese Idee in seinem Umkreis festgesetzt hat, zeigt eine groteske Szene aus den letzten Lebenstagen van Goghs; da setzt sich Dr. Gachet ans Klavier und demonstriert dem unwilligen Maler die von ihm empfundenen Klangwirkungen des van Gogh'schen Bildes „Arlésienne“. Es ist eben auch in diesen Jahren, daß sich Odilon Redon — „im Lau-

schen auf das sanfte Kommen des Unbewußten“ — im Umgang mit dem melodiosen Schwung der Arabeske und im klingenden Grau der Hell-Dunkel-Harmonien als „peintre symphonique“ fühlt. Dieser ganz breit angelegte Hang zum Musikantischen erfaßte auch die Dichter. Im Kreis um Mallarmé und bei den Dichtern des französischen Symbolismus ist der Vergleich der Wortklänge und poetischen Klangketten mit musikalischen Klängen und Paraphrasen gang und gäbe. Gerade die Erfindung des „vers libre“ galt als Mittel zur „Musikalisierung“ der Dichtung. Paul Verlaines Ausruf „de la musique avant toute chose“ hat programmatischen Charakter. Von daher dringen nun wieder die musikalischen Metaphern geradezu als Gemeinplätze in die Malerei des Symbolismus ein, an deren Beginn Gauguin steht, die dann durch die Malergruppe der „Nabi“ ins Mystische gerät und schließlich im sogenannten Jugendstil ganz Europa erobert. Kurz vor der Jahrhundertwende gehört ein Wort wie das von Endell, einem Wortführer des deutschen Jugendstils, von einer „Formkunst, die durch frei gefundene Formen wirkt wie die Musik durch freie Töne“ einfach zum Inventar jedes denkenden Malers.

Aber auch die Musik kam diesem Hang zur Vereinigung der Künste entgegen. Der musikalische Paladin dieser Jahre hieß unbestritten Richard Wagner. Die Behauptung ist nicht übertrieben, daß gerade Wagners Musik gemeint war, wenn die Dichter und Maler vom Musikantischen schwärmten. Sar Peladan, der Prophet des symbolistischen Mystizismus und Okkultismus, wallfahrtete mit großem Aplomb nach Bayreuth. Die Zeitschrift, die das Musikblatt der symbolistischen Bewegung war, hieß ausdrücklich „Revue wagnerienne“. Über die dramatische Komposition der Musikbühne, über das musikgetragene Gesamtkunstwerk, das Wagner im Sinn hatte, war ja auch die Beziehung zu den Nachbarkünsten einfach genug herzustellen. Aber auch die Musik Wagners selbst ist so gesättigt mit sinnlichen und symbolischen Anspielungen, daß im Geiste wohl jedes Hörers große Szenerien und figürliche Analogien entstehen. Dies wagnerianische Element ist in der Kunst der 90er Jahre, insbesondere im Jugendstil, so unverkennbar, daß es nicht besonders beschrieben zu werden braucht. Wie stark und weit es wirkte, dafür möge das Beispiel Kandinskys stehen. Als Kandinsky als Student in Moskau in der Mitte der 80er Jahre Wagners „Lohengrin“ hörte, war er ganz überwältigt: „Ich konnte alle meine Farben sehen, es wurde mir bewußt, daß Malerei die gleiche Macht wie die Musik besitzt.“ Tatsächlich könnten die ersten großen, nahezu ab-



strakten „Kompositionen“ Kandinskys von 1910 geradezu als Übersetzung der Wagnerschen Tondramatik in die Sprache des Bildnerischen gelten.

Sehr interessant nun ist, daß bestimmte formale Prinzipien, die sich in der Malerei Gauguins und bei den Malern des symbolistischen Kreises (Denis, Sérusier, Bernard) herausgebildet hatten, nun auch bei dem großen musikalischen Talent, das unmittelbar aus dem Symbolistenkreis um Mallarmé herausgewachsen war, wiederfinden — bei Claude Debussy. Da zeigen sich die merkwürdigsten Parallelen zur Ästhetik Gauguins: das gleiche gegen Tradition und Akademie ansetzende anarchische Element — der gleiche Hang zu einer kraftvollen, urtümlichen Folklore, der Debussy zur spanischen und russischen Musik zog — die gleiche Hinneigung zur Formenstrenge des Mittelalters, die Debussy dazu brachte, die Kirchentonarten und Elemente des Gregorianischen Chorals zu verwenden. Diese eindeutigen Übereinstimmungen mögen als Indiz gelten, wie stark der verbindende Grund war, aus dem die beiden Künste wuchsen. Nun stellt sich uns die Frage, wie sich denn nun in dieser Entstehungszone der modernen Malerei diese „Musikalisierung“ vollzog und was darunter vom Maler her wohl gemeint war. Zwei Wege lassen sich da erkennen.

Der eine Weg ging von der suggestiven Farbe und der suggestiven Linie aus. Es ist der Weg Gauguins und van Goghs. Er beginnt bei der Entdeckung der selbständigen Ausdrucksmacht der Farbe. „La couleur par elle-même exprime quelque chose“: dekretierte Gauguin. Aus dem reinen Melos der Farbe trat ein unerhörter zauberischer Klang, der das Ding — so sagt van Gogh — „in jene Ewigkeit erhöhte, deren Zeichen einst der Heiligenschein war und die wir in dem Strahlen suchen, in dem Leben unserer Farben.“ In diesem suggestiven Klanggefüge der farbigen Formen stellte sich die Assoziation zur Musik von selbst her. So beschreibt Gauguin einmal sein Bild „Der Geist der Toten wacht“: „Ich mußte die Erschrecktheit mit so wenig literarischen Mitteln wie möglich erklären . . . Die Gesamtharmonie ist dunkel, traurig, beängstigend, sie klingt im Auge wie ein Sterbeglöckchen, Violett, dunkles Blau, Orangegeilb. Das Gelb verbindet sich mit dem Orangegeilb, und das Braun vervollständigt den musikalischen Zusammenhang“. Und aus diesen am bildnerischen Mittel unmittelbar gemachten Erfahrungen kam eben Gauguin die Grunderkenntnis, daß die Malerei durch die Farbe „wie die Musik auf dem Umweg über die Sinne auf die Seele wirkt“ und ihre „harmonischen Farbtöne den Harmonien der Klänge entsprechen. Es gibt edle und daneben gewöhnliche Töne, ruhige, trostreiche und daneben durch ihre Kühnheit aufreizende Harmonien.“ Mit dieser zum abstrakten Klangkörper umgedeuteten Farbtastatur ließ sich nun tatsächlich ganz ähnlich um-

gehen, wie Wagner mit dem Klangkörper und den Farbklangen des Orchesters umging, ließen sich Empfindungen und Stimmungen evozieren, die bisher allein dem Bereich der Musik angehört hatten. Die suggestive Farbe wurde wie der musikalische Ton ein Mittel „zur zweckmäßigen Berührung der Seele“ — wie Kandinsky sagt. Da ließen sich volle, strahlende Akkorde intonieren über die ganze Breite des Farbkreises hin oder glitzernde Glissandofiguren über die Farbnachbarschaften hin instrumentieren, die einen Farbtönen zu höchster Leuchtkraft und zu einer solchen Klangdichte erhoben, daß er einen Resonanzton im Psychischen zum Klingen brachte. Gauguin nannte das „die Orchestrierung eines reinen Tones mittels aller Ableitungen dieses Tones“.

Es muß hier wohl darauf hingewiesen werden, daß alle großen Farbbegabungen der modernen Malerei auch über eine starke synästhetische Begabung verfügen und leichthin Klang in Farbe umzuwandeln vermögen und umgekehrt. Bei van Gogh und Gauguin liegt das offen zutage, ebenso deutlich bei Kandinsky, der eine ganze Tabulatur der Beziehungen zwischen Klang und Farbe in seinen Schriften aufstellte, oder bei Hölzel. In den Briefen Franz Marcs finden sich immer wieder Beziehungen zwischen Ton und Farbklang beschrieben, ebenso bei Matisse, selbstverständlich bei Klee und bei vielen mehr. Eine erneute Bestätigung fand ich kürzlich bei einem Maler von hoher Farbbegabung, wo ich sie dennoch eigentlich nicht erwartet hatte — bei Emil Nolde. In einem noch unveröffentlichten Manuskript Noldes fand ich folgende Eintragung: „Oft waren bei meinen Gemälden die Farben für Bild und Komposition bestimmend, die Farben als Mittel des Malers, genauso wie in der Musik die Töne dem Komponisten die Mittel sind . . . Früh schon beschäftigten mich die Farben sehr. Später dann suchte ich die Lage von Gesangsstimmen in Farben zu geben: Dunkellila, Rostrot, Feuerrot und Graublau waren solche Stimmen.“ Dazu stellt sich eine beiläufige Stelle in Noldes Lebensbeschreibung „Jahre der Kämpfe“, in der der Maler von dem Wald, der sein Malerhäuschen auf Alsen umstand, und dem Leben der Tiere in diesem Wald erzählt. Da hören wir: „Die Not- und Angstschreie dieser Tiere folgten dem Ohr des Malers, und früh schon verdichteten sie sich zu Farben, in gellendes Gelb die Schreie, in dunkelvioletten Ton das Heulen der Eulen“. Eine Fülle ähnlicher Zitate ließen sich mühelos anschließen. Sie würden alle nur bestätigen, wie natürlich dem mit der suggestiven Farbe arbeitenden Maler die Umsetzung der panischen Naturlaute, der Gesangsstimmen und der Musik in korrespondierenden Farbentsprechungen erscheint.

Die Absicht, die sich mit dieser Musikalisierung des Bildes durch die suggestive Farbe verband, war



durchaus expressiver Natur. „Das Empfinden bei Tönen, sei es Freude, Jubel, Trauer, Tragik, Traum oder andere menschliche und seelische Regungen, läßt sich in Farben geben“: so fährt Nolde in dem erwähnten Manuskript fort und drückt damit nur einen Gedanken aus, der über der ganzen, mit dem Beginn des Jahrhunderts kraftvoll einsetzenden expressionistischen Bewegung steht.

Nun finden wir auch in Fülle die Versuche, Musikalisches unmittelbar in farbige Formen zu übersetzen. Der ganze Jugendstil wird geradezu von dieser Idee getragen. Da suchen Klimt in Wien, Riemerschmidt in München, Erler in Breslau, Munch in Berlin, Vuillard in Paris in zyklischen Folgen oder mehr ornamentalen Ausstattungen von Musikräumen optische Entsprechungen für das Musikalische zu finden — „Musik zu malen“, wie es der Wiener Jugendstilapostel Hermann Bahr verlangt. Und da wünscht sich Bahr auch schon ein Publikum, „das gar keinen Gegenstand mehr verlangt, sondern glücklich ist, die Musik der Farben anzuhören“. In Rußland beginnt 1905 der Litauer Ciurlionis, der als musikalisches Wunderkind das Konservatorium in Warschau absol-

viert hatte, in immer abstrakter werdenden Kompositionen Bildserien wie symphonische Sätze zu malen, gibt ihnen Titel wie „Meeressonate“, „Sonnensonate“ usw. und gliedert sie dann noch in einzelnen Sätzen „Andante“, „Allegro“, „Scherzo“ usw. — ein eigentümlich weitgetriebener Fall des schwärmerischen, ornamental stilisierenden Jugendstilreflexes. Auch Kandinskys so folgerichtiger Weg zur abstrakten Malerei wird gerade in den entscheidenden Etappen zwischen 1908 und 1911 sehr wesentlich von musikalischen Ideen und von eigenen Versuchen zur musikalischen Bühnenkomposition mitgetragen. In diesen Jahren (seit 1908) schreibt Kandinsky einige Libretti für derartige Bühnenkompositionen und veröffentlicht eines davon, „Der gelbe Klang“, in dem von ihm und Franz Marc redigierten Almanach „Der Blaue Reiter“. In diesem Almanach von 1912, an dem auch schon Schönberg mitarbeitet und mit Th. V. Hartmann über die den malerischen Bestrebungen gleichlaufende Befreiungsbewegung in der Musik berichtet, weist gerade Kandinsky auf den Musiker hin, der damals von der Musik her den musikalischen Ablauf mit wechselnder farbiger Beleuch-

Georges Seurat: Der Schläfer





tung zu koordinieren suchte — auf Skrjabin und seinen „Prometheus“. Dies alles zeigt noch immer ein enges Verhältnis zu Wagner und die romantisch=expressive Deutung von Musik. Es läßt sich grundsätzlich sagen, daß in dieser Linie der suggestiven Farbe das Romantisch-Expressive im Mittelpunkt des Ausdruckswollens stand und damit eben Wagner und die symbolistische Musik.

Aber das war nur der eine Weg. Der andere war vielleicht noch folgenschwächer. Es war der Weg Cézannes und Seurats — der Weg des Konstruktiven! Cézanne hat sich nicht zur Musik geäußert; sein Geist bewegte sich ausschließlich im Bildnerischen. Dennoch zeigt das Gefugte und Gebaute seiner Bilder eine derart weite Abgelöstheit vom gegenständlich Beschreibenden und eine so freie Gestaltung, daß vor diesen Bildern Cézannes Satz „Kunst ist eine Harmonie parallel zur Natur“ unmittelbar einleuchtend wird. Man könnte sagen, daß in der Kunst Cézannes das expressive Musikdrama durch die konstruktive Kunst der Fuge abgelöst wird. Ähnliches gilt aber auch von Seurat. Seurat — und mit ihm Signac und die Kette der Neo-Impressionisten — verstand die Farbe und ihre gesetzmäßige Lagerung in Spektrum und Farbkreis durchaus als ein neues abstraktes und sehr klangvolles Konstruktionsmaterial. Es war da nicht so sehr die unmittelbare psychische Verstärkung des Ausdrucks, die man in der Farbe suchte, es war das freie Spiel mit ihrer feinen Logik und ihren Gesetzmäßigkeiten, ihren Einklängen und Kontrasten, ihren auf- und absteigenden Passagen, ihren rückläufigen Verschränkungen und kontrapunktischen Bewegungen, die sich dem Maler als reines harmonikales Material jetzt in die Hand gaben. Signac, der theoretische Wortführer des Neo-Impressionismus, gibt darüber bindende Auskunft: „Vor seiner frischen Leinwand soll der Maler vor allem bestimmen, welche Linien und Flächenwirkungen dieselbe überziehen, welche Farben und Töne sie bedecken sollen. Der Neo-Impressionist geht vom Kontrast zweier Töne aus — ohne an die zu bemalende Fläche zu denken —, stellt auf jeder Seite der Grenzlinie seine einzelnen Elemente gegenüber und gleicht sie aus, bis ihm ein anderer Kontrast zum Motiv einer neuen Kombination wird. Und in dieser Weise, von Kontrast zu Kontrast weitergehend, füllt er seine Leinwand. Er spielt mit der Skala seiner Farben. Nach seinem Ermessen mäßigt er den Rhythmus und den Takt, stimmt ein Element herab oder steigert es, moduliert eine andere Nuance bis ins Unendliche. Ganz der Freude hingegeben, Spiel und Kampf der sieben prismatischen Farben zu lenken, ist er wie ein Musiker, der die sieben Noten der Tonleiter variiert . . .“

Das Konstruktive also! Seit etwa 1907/08 stellt sich nun in der modernen Malerei das Konstruktive betont gegen das Expressive und merzt die Rest-



Franz Marc: Geburt der Pferde

bestände des Jugendstils und seines schwärmerischen Gefühlsüberschwangs langsam aus. Der Kubismus entsteht auf den Schultern Cézannes, durch Einwachsen der konstruktiven Farbe (im Sinne der Neo-Impressionisten) entläßt er die Spielart des Orphismus (Delaunay) aus sich und reflektiert in Deutschland im Stil des „Blauen Reiters“ seit 1912 und in Italien im Futurismus. Durch seinen Einfluß verwandelt sich auch die expressivkonzertante Auffassung vom abstrakten Bild ins Konstruktive und Geometrische. Sie setzt sich seit 1913 in Rußland durch und findet eine unabhängige und sehr wichtige Parallele in der Malerei der holländischen „Stijl“-Gruppe. Gegen 1920 wachsen diese beiden Entwicklungen zur kraftvollen Strömung des Konstruktivismus zusammen, der bis heute lebendig ist. Gegen 1920 auch formt sich um das „Bauhaus“ jene erstaunliche Gruppe von Malern — Klee, Kandinsky, Feininger und Schlemmer —, die den im Kubismus angelegten Gedanken eine neue und unerwartete Fülle geben. Zusammen mit der weiterlebenden expressiven Richtung formt diese „konstruktive“ Richtung jetzt das Panorama der modernen Malerei und bestimmt es in zunehmendem Maße.

Damit aber verändert sich auch, und ganz natürlich, das Verhältnis zur Musik. Der Grundbezug



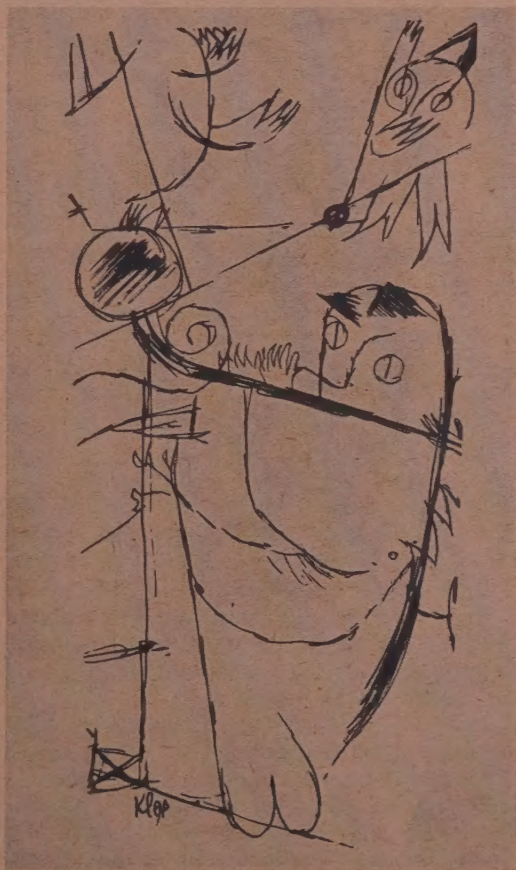
zu ihr bleibt völlig bewahrt. Wenn Adolf Hölzel 1904 erklärt: „Ich meine, es müsse, wie es in der Musik einen Kontrapunkt und eine Harmonielehre gibt, auch in der Malerei eine bestimmte Lehre über künstlerische Kontraste jeder Art und deren notwendigen harmonischen Ausgleich angestrebt werden“, so bezeichnet dieser Satz genau die Richtung, in der sich das Denken Kandinskys bewegte und in die die Vorlesungen Paul Klees am „Bauhaus“ zielen. Die Vorstellung von der inneren Vergleichbarkeit zwischen Malerei und Musik bleibt lebendig wie eh und je und ließ sich mit zahllosen Zitaten belegen. Da sagt etwa Matisse: „Wenn alle meine Beziehungen der Farbtöne gefunden sind, so muß sich daraus ein lebendiger Akkord ergeben, eine Harmonie analog der musikalischen.“ Oder Delaunay spricht von den verschiedenen Farbbewegungen, die sich zu widersprechen scheinen, aber im Bild vereinigt werden können zu einer „Synthese, vergleichbar der Polyrhythmie in der Musik“. Dennoch spürt man schon im Tenor dieser Sätze, daß es hier nicht mehr um Ausdruck von Empfindungen, Gefühlen und Leidenschaften, um Expressives also geht, sondern um ein konstruktives Bemühen in Richtung auf eine in sich selbst ruhende und in sich selbst genügende Harmonie, in der die Empfindungen und Leidenschaften einen gleichgewichtigen Ausdruck höherer Ordnung finden.

Wenn wir oben sagten, daß die Bilder Cézannes nicht mehr das große Musikdrama in Erinnerung brächten, sondern die Kunst der Fuge, so trifft diese Feststellung jetzt unmittelbar den Kern der Sache. An die Stelle Wagners tritt Bach. Das ist genau belegbar. 1912, in der Hochblüte des Kubismus, malt Georges Braque ein Bild, dessen Formkanon ihm eine solch enge Beziehung zum Formenaufbau Bachs nahelegt, daß er es „La partition de Bach“ nennt. Im gleichen Jahr arbeitet Franc Kupka an kontrapunktischen Entwicklungen abstrakter bildnerischer Themen im Sinne der Fugen Bachs und bezeichnet das Ergebnis auch als Fugen – z. B. „Fuge in Rot und Blau“. Später wird Béothy Bachsche Fugen in bildnerische Formen umsetzen. Sehen wir aber nach Deutschland hinüber, so finden wir in Lyonel Feininger einen Maler, der nicht nur Fugen im Sinne Bachs selbst komponierte, sondern dessen ganzes Werk vom Geiste Bachs so deutlich getragen scheint, daß wir auf seine eigene Feststellung „Musik war immer der erstrangige Einfluß in meinem Leben, allen voran Bach . . .“ verzichten könnten. Ähnliches läßt sich bei Paul Klee, der in seinen Vorlesungen am „Bauhaus“ gern an Sätzen von Bach die Möglichkeiten der Übersetzung ins Bildnerische erläuterte, bei Marc, bei Schlemmer wiederfinden.

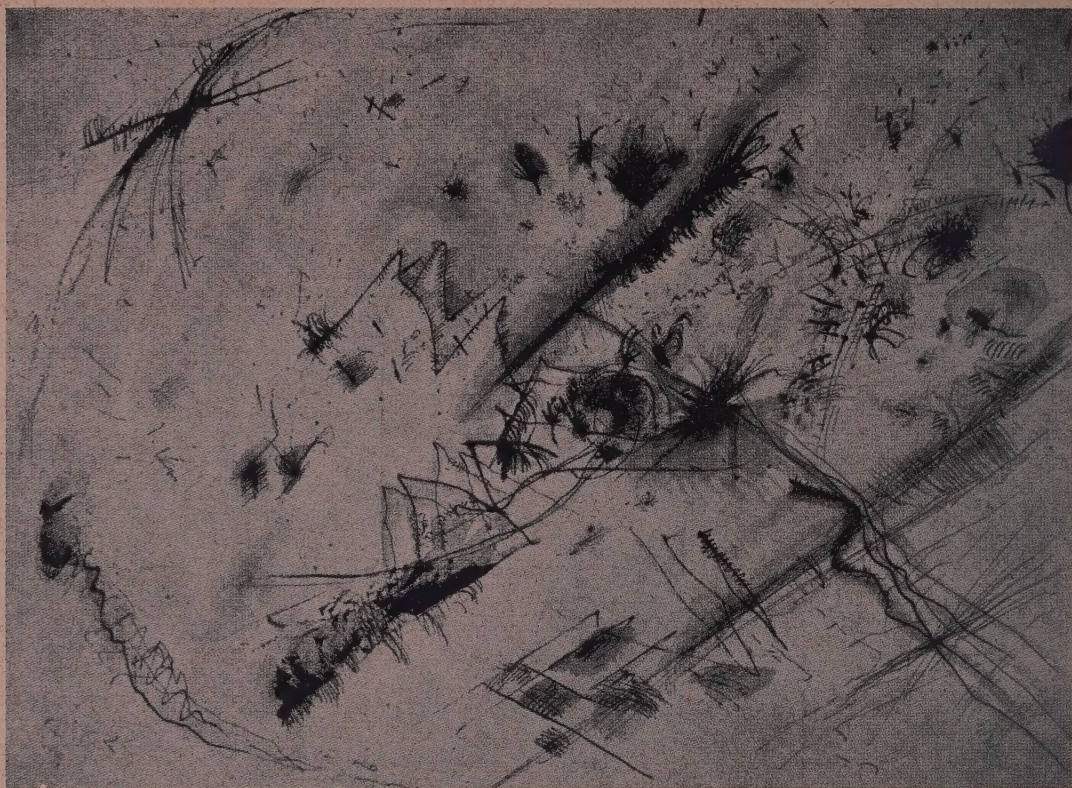
Damit ist aber mehr bezeichnet als die bloße verehrende Hinnahme eines anderen musikalischen Idols. Über Bach und seine konstruktiven Verfahren öffnete sich auch der Zugang zu den Formen

der modernen Musik, die ja zur gleichen Zeit unter neue, der Entwicklung der Malerei vergleichbare Aspekte trat. Mit Schönberg, Alban Berg, Anton Webern und der Kette der Zwölftonmusiker, aber auch mit Strawinsky und Satie trat ja auch die Musik aus dem Bereich romantischer Expression und stimmungsvoller Lyrismen entschlossen heraus und wandte sich ihren neuen konstruktiven Verfahren zu. Auch die Musik näherte sich der Mathematik; Rechnerisches kam herauf, Zahlenverhältnisse, serielle Entwicklungen, eine komplizierte Rhythmik. Auch die Musik erbaute eine in sich selbst genügende Konstruktion, wie wir sie in den Bildern der Kubisten zuerst angestrebt sahen. Tatsächlich waren ja auch die persönlichen Berührungen sehr eng. Schönberg gehörte selbst zum Künstlerkreis des „Blauen Reiters“. Strawinsky geriet über die Zusammenarbeit mit dem russischen Ballett Diaghilews in freundschaftliche Beziehungen zu Picasso, Juan Gris, Larionoff, Chagall usw. Satie war mit den Kubisten befreundet. Wo aber diese persönlichen Kontakte ausblieben oder wo der Konzertsaal dem Maler nicht sonderlich viel

Paul Klee: Pastorale







Wassily Kandinski: Entwurf zu „Helles Bild“

bedeutete, war es doch die moderne Tanzmusik und der konzertante Jazz, der ihn mit der Weise des modernen Musizierens vertraut machte. Juan Gris war z. B. ein leidenschaftlicher Jazztänzer; der weise alte Piet Mondrian erlernte noch im hohen Alter die modernen Tänze und schuf aus ihren Rhythmen seine letzten Werke – die „Boogie-Woogie“-Bilder. Wie aber der Einfluß des konzertanten Jazz auf moderne Maler wirkte, dafür bieten Léger und Matisse genügend bekannte Beispiele.

Ein im Wesen der beiden Künste liegender konstitutiver Gegensatz schien aber doch immer wieder eine unübersteigbare Barriere aufzurichten. Musik ist eine Kunst, die in der Zeit abläuft; ein Werk der Malerei ist in jeder Sekunde übersehbar da. Indessen vollzog die moderne Malerei zwischen 1910 und 1912 eine Umdeutung der bildnerischen Mittel, die gerade das Zeitmoment einführte und die unsere aufnehmende Sensibilität so umerzog, daß wir den zeitlichen Ablauf im Malwerk heute durchaus nachvollziehen können. Es waren die italienischen Futuristen, die durch Einführung kinetischer Bewegungsformen Zeit und Geschwindigkeit im Bild zu reproduzieren suchten. Da tauchte auch der Gedanke auf, die bewegte künst-

lerische Form im realen zeitlichen Ablauf zur Erscheinung zu bringen, und zwar durch das neue Medium des Films. Viking Eggeling schuf 1920 den ersten abstrakten, auf Formbewegungen beruhenden Film und gab ihm einen musikalischen Titel: „Diagonal-Symphonie“. Fortab blieb das filmische Verfahren den modernen Malern geläufig. Von Eggeling führt die Linie über Léger, über die amüsanten Unternehmungen Walt Disneys bis hin zu den heutigen Versuchen Seggelkes, die er mit zeitgenössischen Künstlern unternimmt. Entscheidender aber war, daß der moderne Künstler nun auch das malerische Mittel selber – Linie, Form, Farbe, Licht, Raum – als Medien zeitlicher Entfaltung verstehen lernte. Delaunay sprach schon 1912 davon, daß der Farbe ein zeitliches Wachstum und eindeutige Bewegungsimpulse innewohnen, daß also der Ablauf einer Farbpassage – von Rot über Orange zu Gelb z. B. – Zeit erfordert, durch das Auge auch zeitlich abgelesen wird und erst dadurch die Farbreihe ihre Schwellkraft erhält, oder daß durch entsprechende Anordnung die Farbe in kreisende oder in fließende Bewegung versetzt werden kann. Delaunay nannte das den „sens giratoire“ der Farben. Paul Klee erweiterte diese Einsicht ungemein und übertrug sie auch ins



graphische und rhythmische Gebiet. Er machte klar, daß auch der Ablauf der Linie, die Genesis der Form, die rhythmischen Konstellationen und Passagen zeitlich erfahren werden wollen, daß also der Maler dem Auge Wege einrichtet, die im Nacherleben durch das diese Wege abwandernden Auge das Bild zeitlich erlebbar machen. Die Verwandlung des statischen Mittels in ein zeitliches Agens ist in der heutigen Malerei bereits so allgemein, daß ein zeitgenössisches Bild erst in der Genesis seiner Formentfaltung und in der Erfahrung seiner aus vielen Einzelaktionen emportauchenden Harmonie, d. h. im zeitlichen Nachvollziehen der einzelnen farbigen Prozesse und formalen Aktionen, wirklich erlebt werden kann. Es leuchtet wohl unmittelbar ein, wie durch diesen zeitlichen Aufbau eines Bildwerkes das Konzertante des Bildes ungemein verstärkt wurde und das Bild zu Mitteilungen befähigt wurde, die bisher nur der Musik erreichbar waren.

Wie dies im einzelnen ablaufen kann, mögen einige Gedanken Klees klarmachen. Klee, der wie Feininger lange Zeit geschwankt hatte, ob er nicht selbst Musiker werden sollte, sprach gern und betont von „formaler Symphonik“ oder von der „bildnerischen Polyphonie“. Er verstand darunter die selbständige Entfaltung und freie Führung jedes einzelnen bildnerischen Elements, ihre Zusammenordnung zu einzelnen Formgruppen, die Aufgliederung und den Wiederaufbau zum Ganzen auf mehreren Seiten zugleich, die Herstellung des Zusammenklangs durch Ausgleich der bildnerischen Abläufe und Bewegungen und bezeichnet das alles als „hohe Formfragen“ und als „aus-schlaggebend für die formale Weisheit“. Klee machte aber auch bewußt, daß dem Aufbau und der Entwicklung der Formenwelt auf der Fläche feine Takte, strukturelle Rhythmen und ein strophisches Atmen zugrunde liegen und, genau wie in der Musik, durchempfunden werden „als strukturelles Netz, auf dem sich die Quantitäten und Qualitäten der musikalischen Ideen abspielen“. Er führte diese Taktbildungen bis zu den kompliziertesten Formen und zeigte, wie in den Bewegungen des Musikdirigenten das akustische strukturelle Netz in sichtbare „manuelle Rhythmen“ hinüber-

rückt. Er führte dann wohl auch an einigen Takten eines dreistimmigen Satzes von Bach vor, wie solche Übersetzungen ins Sichtbare sich vollziehen ließen. Dabei war alles darauf angelegt, nicht etwa Musik zu kopieren, sondern jedes bildnerische oder musikalische Element so zu definieren, daß die identischen Möglichkeiten sichtbar würden. So definierte Klee z. B. die Synkope zeitlich als „das Vorwegnehmen der Kraft des taktischen Wertes auf einen taktischen Wert“ und örtlich als „Überlagerung einer oder mehrerer Wertgrenzen durch einen neuen Wert“ und kann durch diese Definition einen überzeugenden Ansatz im Bildnerischen schaffen. Es geht nicht darum, „Musik zu malen“, sondern Erkenntnisse, die an einem Ort gewonnen wurden, für einen anderen Ort nutzbar zu machen. Dafür ein Satz Klees: „Es gibt doch in der Musik eine Polyphonie. Der Versuch einer Übertragung dieser Wesenheit ins Bildnerische wäre an sich noch nichts Besonderes. Aber bei der Musik, durch die Besonderheiten polyphoner Kunstwerke, Erkenntnisse schöpfen, in diese kosmische Sphäre tief eindringen, um als gewandelter Kunstbetrachter daraus hervorzugehen und dann im Bild diesen Dingen nachzuwarten, das ist schon besser. Denn die Gleichzeitigkeit mehrerer selbständiger Themen ist eine Sache, die nicht nur in der Musik sein kann, wie alle typischen Dinge nicht nur an einem Ort gelten, sondern irgendwo und überall verwurzelt sind, organisch verankert.“ Wie stark Klee diese Bindung der beiden Künste an eine gemeinsame Formwurzel empfand, zeigt eine seiner Bemerkungen zum Farbkreis, als er die Abfolge der Haupttöne blau-gelb-rot und ihr Ineinandergleiten durch die Farbnachbarschaften wie folgt beschreibt: „Kanonartig setzen die Stimmen hintereinander ein. Bei jedem der drei Hauptpunkte kulminiert eine Stimme, setzt eine andere Stimme leise ein und verklingt eine dritte Stimme. Diese neue Figur könnte man den Kanon der Totalität nennen.“

Aus diesen flüchtigen Hinweisen kann doch entnommen werden, wie durch die Klärung der einzelnen bildnerischen Mittel, durch ihren zweckmäßigen Einsatz und durch ihr wohlfugiertes Zusammenwirken ein unendlich reich instrumentier-

---

*Die Kritiker sollen messerscharf sein, das habe ich gern, aber bescheiden sollen sie sein und die Grenze ihrer Erkenntnis bedenken.*



ter Klangkörper entstand, mit dem sich Analoges zur Musik leichthin und natürlich zustande bringen ließ. Durch den Kontakt mit der Musik und ihrer Verfahren gelang es, das Instrument Malerei subtiler zu machen, sprachfähiger für die Erfahrungen und Erregungen des modernen Geistes, der sich einer Welt gegenüberbefand, die sich zunehmend in Schwingungen, proportionale Gefüge, bewegte Gleichgewichtigkeiten und Zahlengefüge — kurz, ins Abstrakte verschob. Die Analogie zur Musik und zu ihren gegenstandsfreien Ordnungen war da gewiß sehr hilfreich, aber sie war das Eigentliche nicht. Das Eigentliche lag darin, den ursprünglichen Schöpfungspunkt zu erreichen, aus dem beide Künste zu ihren eigenen Formgebilden und zu ihrer selbständigen Gestalt emporwuchsen.

Tatsächlich dürfte heute die moderne Malerei jene seit Jahrzehnten gesuchte „musikalische Phase“ erreicht haben. Es gibt heute kaum einen bedeutenden Maler, der das Instrumentar seiner Mittel nicht in so kluger Führung und mit so wohlbegründeter Methode einzusetzen wüßte, wie es der Musiker heute tut. Die farbige Instrumentierung eines Bildes von E. W. Nay folgt genauso einer selbstgefundenen Methode des farbigen Satzes, entwickelt serielle Farbreihen, führt diese über Einklang und Störung zu einer höheren Polyphonie, läßt Motive und Themen in rückläufiger Wiederholung — was der Musiker einen „Krebs“ nennt — sich gegenläufig entfalten. Hans Hartung, mehr graphisch bestimmt, läßt die Melodiebögen seiner Linien zu konsonanten Formballungen zusammentreten, durchkreuzt diese durch den dissonanten Anprall schwerer aggressiver Taktgefüge und läßt dann aus diesen Sprengstellen schwingende metallische Linienfiguren aufsteigen, die aus der Gewalttätigkeit der aufeinander-

derprallenden Energien eine unendlich klangreiche Oberstimme entwickelt, die die tätigen Kräfte des Bildes zu einem dynamisch gespannten Gleichgewicht führt. Viera da Silva, mehr rhythmisch bestimmt, moduliert ihren Flächengrund durch kleinteilige Taktteilchen, führt diese zu Gruppierungen zusammen und bringt durch ihre Bewegungen die Fläche in mehrdimensionales Schwingen und zu einem rhythmisch räumlichen Klingen, das unmittelbar an die merkwürdig räumliche, „punktuellen“ Satzweise Anton Weberns erinnert. Massnerr wieder führt strenge, sonore, architektonische Farbentwicklungen wie Chorstimmen zu einem choralen, mystischen Zusammenklang, baut darin auch wohl die Zeichen und Symbole der Kirche ein und erreicht damit den gleichen überzeugenden Anruf des Heiligen, den Messiaen in seiner Orgelmusik mit den eingefügten Zitaten aus der Litanei erreicht. Denn all diese Techniken und Manipulationen stehen auf breitem menschlichem Grund. Sie suchen, genau wie die Musik, einiges vom zeitgenössischen Welterlebnis und dem andersartigen Eingefügtsein des modernen Menschen in seinen Wirklichkeitsgrund zur Mitteilung zu bringen.

Und nun wäre es wohl die Krönung dieser Überlegungen, wenn wir zeigen könnten, wie dieser gemeinsame Wirklichkeitsgrund geartet sei und wie er in Malerei und Musik heute durchscheint. Das aber ist im Rahmen eines Aufsatzes nicht zu leisten, müßten doch dazu umfängliche Vergleiche und genaue Werkanalysen durchgeführt werden. Aber vielleicht ist das nicht einmal nötig. Dieser Aufsatz ist zu Ehren der Musica viva geschrieben und kann also mit Lesern rechnen, die während der Konzerte schon ganz allein und intuitiv Gemeinsamkeiten im Wurzelgrund unserer modernen



Viera da Silva:  
Komposition



Kultur erfüllt haben werden. So mögen meine Ausführungen getrost mit einigen persönlichen Erlebnisakzenten beendet werden. Da schien es mir immer, daß die exakte methodische Durchdringung der künstlerischen Ausdrucksmaterialien, ihr übersehbarer, vergleichsweise „rechnerischer“ Einsatz, die komplizierte Mechanik und enorme Artistik der Durchführung ein gemeinsamer und notwendiger Zug der modernen Künste sei. Notwendig, weil dies Verfahren der grundsätzlichen Methode unserer modernen geistigen Weltbewältigung zutiefst entspricht, die ja gekennzeichnet wird durch ein komplementäres Zusammenwirken schärfster Intelligenz und tiefster Intuition und die wir im wissenschaftlichen Denken unserer Gegenwart so bewundern. Mag man Teile des Werkes von Schönberg gar zu sehr auf der „intelligenten“ Seite empfinden, mag man bei Alban Berg vor allem das „intuitive“ Überspielen der grundlegenden Methodik aus einem dramatischen Ausdruckswollen empfinden, bestehen bleibt doch, daß allein in der methodischen Durchdringung und Führung der Mittel diese zu ihrer größten Reichweite gebracht werden können. Schärfste Intelligenz und tiefste Intuition – das gilt ebenso für die bildnerische Tätigkeit von Piet Mondrian oder Kandinsky oder Paul Klee. Dieses komplementäre Verfahren richtet sich nun stets auf etwas, das hinter den Oberflächen liegt. Vergeblich werden wir in der heutigen Musik nach Lautmalerei. Naturlyrismus, Psychologie oder Stimmungsgrund suchen, finden werden wir ein harmonikales Gefüge, das aus diesem Vordergründigen eine verborgene Architektur als geistige Antwort ablöst. So finden wir auch in der Malerei eine gleiche weite Entfernung von den sichtbaren Oberflächen der Wirklichkeit und das Erspüren und Mitteilen einer hinter ihnen liegenden, mehr abstrakt erscheinenden erweiterten Wirklichkeit. Eine Erfahrung aber scheint mir konstitutiv für die Weise des modernen Weiterlebens, das ist die Erfahrung des Raumes. Räumlich-Rhythmisches findet heute einen sonderbaren Ausdruck in Musik und Malerei. Beim Hören von Anton Webern z. B. zeichnet sich doch durch die Fügung der Intervalle und die wie einzelne Punkte in den Klangraum gestellten Töne eine rhythmische Figur von größter Durchsichtigkeit hin und nimmt eigentümlich räumlichen Charakter an. Da entsteht eine Klangfigur, die den Raum selbst rhythmisch gestaltet, ohne doch recht eigentlich selbst anwesend zu sein. In dieser durchsichtigen, nur durch einige abstrakte Punktkonstellationen georteten Figur gerät Raum in Schwingen und Tönen und evoziert nun auf sonderbare Weise und in sonderbarer Eindringlichkeit jene Bilder vom immateriellen, vieldimensional figurierten Raum, die uns unser wissenschaftlicher Geist vom Mikro- und Makrokosmos entwarf und auf die unser eigenes, so seltsam verändertes Raumgefühl mit aller Kraft antwortet. Welch eigentümlich verehrendes Ver-



Paul Klee: Gelehrter

hältnis zu den neuen Räumen, die sich vor unserem Geist geöffnet haben! Dieses gleiche Entzücken an räumlich-rhythmischen Figurationen und die Ahnung in ihnen, an eine geheime Wahrheit unseres besonderen Daseins in der Welt zu rühren, durchdringt auch die heutige Malerei und hat den Meister in Paul Klee. Doch hat diese Raumempfindung nicht nur diesen lichten Aspekt. Es gibt da dunkle Seiten. Bei Pierre Boulez, bei Luigi Nono scheint dies Räumlich-Rhythmische oft ins Zittern zu geraten, Sprengstellen, zerfetzen die Konstellation, Unkontrollierbares, Hektisches und Entsetztes bricht da und dort ein und zeigt sonderbare Identitäten mit Bildern von Wols oder Pollock, von Moreni oder Vedova, mit der Malerei also, die wir heute „art informel“ nennen. Einmal hörte ich Stockhausens „Gesang der Jünglinge“ – Elektronenmusik. Da geriet an einigen Stellen der Raum selbst in Vibration. Musik oder kosmisches Geräusch? Gleichviel, der Raum selbst nahm tönende Gestalt an und wurde als Ruf hörbar, der voll Geheimnis und voller Drohung war. Mitteninne fiel mir ein Wort des Malers Max Beckmann ein, mit dem er sein Raumgefühl bezeichnen wollte, und dieses Wort erhielt inmitten dieser tönenden Raumfigur eine ganz zwingende Bedeutung – Raum, das ist „Ort der Götter und der Furcht“ – sagte Beckmann.



In unserem März-Heft haben sich einige führende Komponisten der Avantgarde und eine Reihe von kompetenten Musikschriftstellern mit dem Kasseler Vortrag von Professor Friedrich Blume zum Teil heftig, zum Teil besonnen auseinandergesetzt. Begreiflicherweise hat diese Auseinandersetzung mannigfache Reaktionen unserer Leser hervorgerufen, verständnisvolle und aggressive. Neue Gedanken zu dem komplexen Problem der strukturellen Musik und der Elektronik sind darin leider nicht zu entdecken, und ich halte es daher für überflüssig, unser kostbares Papier an diese Zuschriften zu verschwenden.

Professor Blume selbst beklagt sich in einem Brief an mich über den Ton mancher Autoren. Auch hätte er eine Auseinandersetzung auf akademischer Basis gewünscht. Vom akademischen Standpunkt mag das zu verstehen sein.

Ich möchte dazu folgendes sagen. Er hat seinen Vortrag in Kassel nicht vor einem musikwissenschaftlichen Forum, sondern vor der breiten Öffentlichkeit gehalten. Er hat nicht Musikwissenschaftler angegriffen, sondern die komponierende Avantgarde. Es ist klar, daß die Angegriffenen sich wehrten. Es ist ebenso klar, daß Melos als Zeitschrift für neue Musik ihnen die Möglichkeit geben mußte, zu sagen, was sie zu sagen haben.

Junge Menschen, die von ihren Ideen überzeugt sind, reagieren nicht mit akademischer Abgewogenheit, sondern mit Leidenschaft, ja Heftigkeit, wenn ihnen von einer Autorität der Wissenschaft der Boden, auf dem sie stehen, unter den Füßen weggezogen wird. Daß dies in dem Kasseler Vortrag geschah, dürfte schwerlich zu bestreiten sein.

Professor Blume wünscht „qualifizierte Gesprächspartner“. Ich frage: wer kann besser qualifiziert sein, über strukturelle und elektronische Musik zu sprechen als diejenigen, welche sie machen oder ästhetisch unterbauen? Daher erschien es mir richtig, ihnen als ersten das Wort zu erteilen. Es ist Professor Blumes Verdienst, durch seine Gedankengänge (von denen wir aus Raumgründen nur die auf die neue Musik bezüglichen Teile zitieren konnten, sie sind ja andernorts jederzeit in extenso nachzulesen) die brennenden Fragen der neuesten musikalischen Entwicklung wissenschaftlich beleuchtet und seiner Auffassung gemäß gedeutet zu haben. Auf der Seite des Neuen stehend und eng verbunden mit aller modernen Kunst, kann ich dieser Deutung nicht zustimmen. Auch gehen Wissenschaft und neuer Geist nicht immer Arm in Arm. Zu allen Zeiten haben bedeutende und anerkannte Gelehrte aller Disziplinen nicht selten neue Erkenntnisse und Entdeckungen abgelehnt, die sich dann als umwälzende Leistungen für Denken und Wohl der Menschheit erwiesen.

Es ist für mich eine Pflicht der Loyalität, nachstehend den Brief von Professor Blume unseren Lesern zur Kenntnis zu bringen, obschon er leider keines der vielfältigen Argumente seiner Kontrahenten aufgreift. Wolfgang Fortner ist freundlicherweise meinem Wunsch nachgekommen und hat mir, sozusagen im Namen der „Beiträger“, eine Antwort auf Professor Blumes Brief zum Abdruck zur Verfügung gestellt.

Die Diskussion ist, soweit es die unmittelbar Betroffenen angeht, damit abgeschlossen.

## Professor Blume antwortet

Sehr geehrter Herr Doktor!  
Mit Interesse habe ich davon Kenntnis genommen, daß Sie es mit dem März-Heft des „Melos“ unternehmen haben, eine Debatte über meinen Kasseler Vortrag vom Oktober 1958 in Gang zu bringen. Ich fühle mich sehr geehrt, daß Sie meinem bescheidenen Versuch ein ganzes Heft Ihrer Zeitschrift gewidmet haben.

Eine sachliche Debatte würde ganz meinen Wünschen entsprochen haben. Jedoch werden Sie gewiß ebenso wie ich der Meinung sein, daß diese Absicht mißlungen ist. Ich kann das nur bedauern. Erstens weichen offensichtlich die Ansichten einiger Ihrer Herren Mitarbeiter über den Ton, in dem eine sachliche Debatte zu führen ist, von der meinen so erheblich ab, daß ich mich nicht in der



Lage sehe, darauf einzugehen. Ich bin in dem Gebrauch des von einigen Herren beliebten Tones zu ungeübt und müßte mich in einem Wortgefecht solcher Art von vorneherein als der Unterlegene fühlen. Diejenigen Ihrer Herren Autoren, die sich bemüht haben, die erforderliche Ausdrucksweise anzuwenden, werden erstaunt sein, in welche Gesellschaft sie geraten sind, und in wie törichter Weise die Gelegenheit zu einer sachlichen Aussprache zerschlagen worden ist. Sie werden gewiß mit mir der Auffassung sein, daß nur die Anwendung einer geeigneten Tonart die Führung einer sachlichen Debatte verbürgt.

Zweitens haben die meisten Ihrer Herren Beiträger nicht die Mühe auf sich genommen, auf meine Gedankengänge einzugehen (sie haben wohl meinen Vortrag gar nicht in extenso gekannt), sondern mich ohne viel Umstände als seniles Petrefakt in den Mülleimer geworfen. Das mag einigen von ihnen, bei denen es sich wirklich um junge Leute handelt, nicht übelzunehmen sein; eine Basis für eine Debatte ist es gewiß nicht. Sie hätten das Recht gehabt, ihre Anschauung zu entwickeln, so wie ich die meinige entwickelt habe; aber davon sind nicht einmal Ansätze zu sehen.

Drittens endlich (und das ist eigentlich, was ich am meisten bedaure) scheint die Mehrzahl Ihrer Herren Mitarbeiter gar nicht verstanden zu haben (vermutlich, weil sie meinen Vortrag nicht vollständig kannten), daß ich den Versuch hatte machen wollen, aus der oft bemängelten Passivität der Musikwissenschaft gegenüber der neueren Musik herauszutreten und meinerseits die Plattform für ein „Gespräch“ anzubieten. Weder habe ich Veranlassung, „demagogisch“ gegen die neuere Musik zu agitieren, noch halte ich meine eigene

Auffassung für ein Dogma. Ich würde eine Diskussion mit qualifizierteren Persönlichkeiten, die zu debattieren verstehen und von denen manche (was von vorneherein gern zugestanden sei) wahrscheinlich von jüngster Musik mehr verstehen als ich, begrüßt haben, und ich würde mich gern eines Besseren haben belehren lassen, wo mir eine wohlbegründete gegenteilige Anschauung entgegengetreten wäre. Zur Debatte aber gehört eine Plattform, die aus der Achtung vor dem gegnerischen Standpunkt, der Achtung vor der gegnerischen Persönlichkeit und der Bereitwilligkeit, in sachlicher Form mit sachlichen Argumenten zu operieren, bestehen muß. Diese Plattform hatte ich anbieten wollen. Daß dies nicht verstanden und die Plattform von einem nicht unerheblichen Teil Ihrer Mitarbeiter — ich muß schon sagen: in der rüdesten Weise zertrampelt worden ist, das ist es, was ich am meisten bedaure.

Somit bleibt mir nur übrig, Ihnen für Ihre gute Absicht zu danken. Ich denke, ich werde Gelegenheit finden, meine Ausführungen auf die eine oder andere Weise fortzusetzen; vielleicht findet sich dabei auch die Gelegenheit, mich mit denjenigen Partnern auseinanderzusetzen, die meinen Vortrag vollständig lesen und sich ernsthaft mit meinen Gedankengängen befassen.

Sollten Sie den vorliegenden Brief in Ihrer Zeitschrift zum Abdruck bringen wollen (was ich Ihnen anheimstelle), so würde ich zur Bedingung machen, daß er vollständig und wörtlich wiedergegeben wird.

Mit freundlicher Begrüßung  
Ihr ergebener  
Blume

## Wolfgang Fortner repliziert

Zu dem vorstehenden Brief von Professor Dr. Friedrich Blume an Dr. Heinrich Strobel möchte ich folgendes bemerken:

Man hatte bei der Diskussion von Komponisten und Musikschriftstellern über Blumes Vortrag im März-Heft des „Melos“ davon abgesehen, einen anderen Musikologen zur Sache sprechen zu lassen, wie ich es im Sinne meines Beitrags innerhalb der Serie der Antworten als gemäß und sachlich wünschenswert empfunden hätte, um die akademische Plattform absichtsvoll zu verlassen und „hineinzugreifen ins volle Menschenleben“, wie es dem Stil und der Zielsetzung der aktuellen Zeitschrift „Melos“ entspricht. Hierdurch entstand ein vielseitiges Bild heterogener Meinungen als Reaktion auf Blumes Überlegungen, inhaltlich und stilistisch unterschiedlich, vielfach heftig vorgetragen, ge-

prägt durch das unterschiedliche Temperament der Einsender.

Komponisten und kritische Polemiker, aber keine abgeklärten musikwissenschaftlichen Denker haben sich da geäußert. Dies muß man bedenken, wenn man ihre Beiträge liest und sich vielleicht durch einige Töne beunruhigt oder verletzt fühlen mag. Man kann begreifen, daß junge Komponisten sich durch Blumes Überlegungen denkerisch bedroht fühlen. Für Blume mag — wie er sagt — seine Auffassung kein Dogma sein, sondern eine Grundlage für eine mögliche Antwort auf allgemein interessante und brennende Fragen — für den Komponisten aber bedeutet diese Auffassung eine Entscheidung über Sinn oder Unsinn seiner Arbeit schlechthin.



So möge der Musikologe manche Heftigkeit des Tones verstehen um der zweifellos vielfach interessanten Aspekte willen, die sich in manchem Beitrag hinter der kämpferischen Fassade erkennen lassen.

Die durch Blume provozierten Selbstgespräche einiger Einsender müßten für ihn selbst eigentlich interessanter sein als manche wohlgesetzte, wissenschaftliche Diskussion unter Kollegen über das Thema.

Denn er hat ja zur lebendigen Entwicklung gesprochen; die Schöpfer der künstlerischen Objektivationen sind nicht tot — wie sonst bei der historischen Betrachtung —, sondern (wie man sieht) höchst lebendig und keinesfalls bequem.

Er hat das historische Feld der wissenschaftlichen Betrachtung verlassen und sich der schaffenden Gegenwart mit allen ihren schwierigen und höchst differenzierten schöpferischen Problemen zugewandt. Ein für den Wissenschaftler seltenes, ungewöhnliches, schwieriges und sicher nicht dankbares Unterfangen.

Ich weiß nicht, ob es möglich sein wird, eine sachliche Diskussion in einem Personenkreis, wie ihn Blume meint, aufzunehmen — mündlich oder in einer Zeitschrift. Jedenfalls wird sie nicht geführt werden können, ohne die heftigen Reaktionen (und ihren tieferen Sinn) in Betracht zu ziehen, welche die Probleme und Blumes Gedanken bei den Betroffenen ausgelöst haben: den Komponisten unserer Tage.

## Blick in ausländische Musikzeitschriften

„Schweizerische Musikzeitung“, Zürich, März 1959.

Karl H. Wörner knüpft an eine Analyse der Schlussszene aus der Oper „Katja Kabanowa“ von Janáček allgemeine Betrachtungen über Todesszenen in älteren und neueren Opern an. — Richard de Guide gibt einen Überblick über das gegenwärtige Musikschaffen in Belgien.

„Nationalzeitung“, Basel, 3. April 1959.

Victor Bator, der in New York ansässige Verwalter des Nachlasses von Béla Bartók, nimmt ausführlich Stellung zu den Gerüchten, die in letzter Zeit um den Nachlaß des Komponisten entstanden, und gelangt zu folgender Feststellung: Was die angeblich „rund 80“ Kompositionen betrifft, so handelt es sich dabei um genau 88 Schriftstücke, Manuskript-Fragmente und von Bartók korrigierte Abdrucke. Davon sind 20 Schulübungen, Skizzen aus seinen Schuljahren; weitere 45 sind musikalische Aufzeichnungen, kurze Skizzen, ebenfalls aus seiner frühen Jugend (manche im Zusammenhang mit Frühwerken, die aber längst publiziert wurden). Es verbleiben also insgesamt 23 Manuskripte und korrigierte Abdrucke, die im wahren Sinne des Wortes als Kompositionen gelten können. Von diesen sind 18 bereits publiziert. Die restlichen fünf sind folgende: Sonate für Violine und Klavier (1903); Chorwerk „Abend“ (1903), Scherzo für Orchester und Klavier (1904/05), Kleine Klavierstücke (1904/05) und Fragmente eines Klavierquintetts (1900).

„Die Runde“, Zürich, März 1959.

Strawinsky gewidmete Sondernummer mit einer Kurzbiographie, einem Aufsatz „Strawinsky und sein Publikum“ (Pierre Descargues) und Analysen von Feuervogel, Petruschka, Sacre du Printemps, Dumbarton Oaks und Sinfonie in drei Sätzen.

„Musica d'Oggi“, Milano, Februar 1959.

Ursprünge und Krise des tonalen Systems (Niccolò Castiglioni). — Über die jüngste Saison der Scala (Eugenio Gara).

„The Music Review“, Cambridge, Februar 1959.

In knappen, erkenntnistheoretisch aber sehr bedeutenden Ausführungen behandelt Christopher Hampton das Zeitbewußtsein in der Musik Weberns. — Analyse von Strawinskys „Threni“ (J. S. Weissmann).

„The Musical Quarterly“, New York, Januar 1959.

Biographie von Ralph Vaughan Williams mit kurzer analytischer Würdigung seiner neun Sinfonien (A. E. F. Dickinson).

„Nutida Musik“, Stockholm, Nr. 5; 1958/59.

Die vom Schwedischen Rundfunk herausgegebene, der Neuen Musik gewidmete Zeitschrift bringt in der schön illustrierten Nummer eine Auswahl von musikalischen Aphorismen Jean Cocteaus und Studien über Honeggers „Totentanz“ von Oerjan Lindberger, Lennart Reimers und Ulf Linde. — Bo Wallner analysiert das neue Streichquartett Nr. 9 von Hilding Rosenberg.

„Musik Revy“, Stockholm, Februar 1959.

Die Nummer ist der norwegischen Musik gewidmet und betrachtet in Einzelstudien das zeitgenössische Schaffen, die Opernkunst, die wichtigsten norwegischen Interpreten, das Konzert- und Chorwesen, den Musikverlag, das Radio, die Musikpädagogik und die Volksmusik.

„Österreichische Musikzeitschrift“, Wien, März 1959.

Kurzbiographie des österreichischen Komponisten Alexander Spitzmüller anlässlich seines 65. Geburtstages (Helmut A. Fiechtner).

„Phono“, Wien, Januar/Februar 1959.

Ein bedeutsamer programmatischer Aufsatz von Leopold Stokowski: „High-Fidelity und der Musiker“.

„Ruch Muzyczny“, Krakow, Februar 1959.

Nachruf auf Artur Rodzinski (Mateusz Gliński). — Über die Darmstädter Ferienkurse (Henryk Schiller).

Willi Reich



# Hartmanns VII. Sinfonie: Musik einer apokalyptischen Zeit

Was erhofft der Konzertabonnent in diesen von internationalen Spannungen erfüllten Tagen und Wochen von der Musik seiner Zeit? Was verlangt er von einem lebenden Komponisten, der seine künstlerischen Antriebe unmittelbar und unreflektiert aus dem Zeiterlebnis schöpft; von einem Musiker, der seine Partituren vor Jahren teils vergraben mußte, teils vernichtet hat, und dessen Schaffen insgesamt vom deutschen Schicksal dieses Jahrhunderts wie gerädert worden ist? Was erwartet er von einer halben Stunde neuer Musik, hinter der mehr als zwei Jahre Arbeit stehen, schöpferische Arbeit in dieser apokalyptischen Zeit?

Wir sprechen von Karl Amadeus Hartmann und seiner siebenten Sinfonie. Hans Schmidt-Isserstedt hat diese neueste Auftragskomposition des Norddeutschen Rundfunks in einem Abonnementskonzert des Hamburger Senders zu einer höchst eindrucksvollen Uraufführung gebracht, weitgehend glücklich ausgependelt zwischen graphischer und koloristischer Auffassung, zwischen stimmig gerasterter Zeichnung und explosiver Farbkraft, als Aufeinanderprall prinzipieller Gegensätze also, wie dieser komponierende Tragiker aus Bayern es will.

Dies ist ein für Orchester und Dirigent äußerst unbequemes Stück, und es stellt an den Hörer die alte Forderung der Neutöner: das Ohr soll dienen. In der Abonnentenschar des Norddeutschen Rundfunks, die sonst nicht mehr prude gegenüber Dissonanzen und schreckhaft vor Klangballungen ist, haben sich diesmal die Geister geschieden. Wohlfrisierte Damen, wie der Chronist bezeugen kann, verwünschten, hochrot im Gesicht, ihr Unvermögen, auf zwei Fingern pfeifen zu können, und Herren, denen man das Training in Diskretion ansah, brüllten aufgebracht immer wieder „Pfui“ in den Beifall der anderen.

Hier stimmt etwas nicht. Man kann nicht vor Chagalls gemalter Apokalyptik in der Hamburger Kunsthalle einhellig Begeisterung ausdrücken — etwa vor in Farbe gezeichneten Angstträumen wie „Martyrium“ von 1940 oder „Widerstand“ aus den Jahren zwischen 1937 und 1948 — und in der Musikhalle nach Hartmanns leidenschaftlicher Bekenntnismusik grobes Mißfallen bekunden. Man kann nicht den schon 1923 konzipierten „Engelssturz“ des russischen Maler-Monolithen oder sein „Nocturno“ aus der Nachkriegszeit bewundern und Hartmanns ebenso visionäre Klang-„Bilder aus dem deutschen Schicksal“ mit einem üblen Schimpfwort belegen. Es sei denn, man mißversteht den Russen ausschließlich als malenden Märchenerzähler und Ausdrucksmusik dieser Zeit als Vehikel für Eskapisten.

Hartmann bietet in seinem zahlenmäßig kleinen, selbstkritisch scharf gesiebten Schaffen durchweg — wie der Untertitel seiner „Simplizissimus“-Oper besagt — „Bilder einer Entwicklung aus dem deutschen

Schicksal“. Auch die zwischen 1956 und 1958 entstandene siebente Sinfonie exponiert die Tonsprache eines ungewöhnlich starken Temperaments, das nur ein Thema kennt: Klage, nicht als mildernde Abreaktion, sondern als Aufruf und Protest. Diese wehrlose Offenheit gegenüber dem Zeiterlebnis, auch die stilistische Haltung gleichsam quer zu allen Strömungen der Epoche, die formsprengende Vision und der ungestüme Umgang mit Klangfarbe: das alles mag an die großartige Naivität Marc Chagalls immerhin erinnern, an die Monothematik einzelner Werkgruppen, an den kreisenden Bekenntniszwang, an die Verbindung von Expression und Ornament.

Auch Hartmann verbindet Virtuosität mit Ausdruck, er bindet Pathos mit imitatorischer Satztechnik. Die siebente Sinfonie greift auf die Dreisätzigkeit der dritten und vierten zurück, aber mit umgestellter, also italienischer Tempofolge. Das neue Werk erinnert mit dem Steigerungsbogen des langsamen Mittelsatzes wieder an die Adagiokunst der zweiten und bringt den konzertanten Stil der fünften mit dem Pathos und der expressiven Kontrapunktik der sechsten zur Synthese. Der in zwei Abschnitte gegliederte Dreisätzer umreißt bisher vielleicht am deutlichsten den Raum der Tradition, aus dem dieser süddeutsche Sinfoniker heraustritt: mit einem Hommage à Reger im eröffnenden Ricercare, mit dem mittleren Adagio mesto, das wie ein zeitlich nach vorn und nach Bayern versetzter Bruckner wirkt, schließlich mit dem attacca angeschlossenen Finale, einem „virtuosen Scherzo“, das mit seinem Riesenaufwand, insbesondere mit der zwischengeschalteten Kadenz eines von neun Spielern bewegten vielteiligen Schlagwerks, an Richard Strauss denken läßt. Doch das ist kein musikalischer Wilhelminismus mehr, auch nicht Nervenkontrapunktik, sondern stimmig gehärtete Expression in Musik, die den kontrapunktischen Konflikt in Permanenz erklärt.

Die Schwächen des Hartmannschen Personalstils sind hinreichend bekannt und auch hier nicht verdeckt: Disproportion der Formen und der Mittel, wie sie sich besonders in den motorisch vorangetriebenen Ecksätzen nachweisen ließe. Aber solche Risse sind wie Profilinien und prägende Charakterzüge, subjektiv also Stärken einer Ausdrucksmusik, die von ihrem eigenen Gesetz, ihrem Antrieb her gar nicht anders kann, als ihr einziges Thema überstark zu artikulieren und unaufhörlich zu bekennen. Die viel- und freitonale Schichtbauweise dieser Monumentalsinfonik, ihre motorische Aggressivität und der massive Punch, den diese Affektmusik auch in der Grübelelei unentwegt austeilt, haben ein Vorbild fast nur bei Chagalls nahezu gleichaltrigem Landsmann Igor Strawinsky: in seinem „Sacre du Printemps“, diesen „Bildern aus dem heiligen Rußland“. Die Assoziation mit Chagall mag auch von daher legitimiert werden.

Klaus Wagner



# Hannover sieht neue Ballette von Erbse und Menotti

Yvonne Georgi leitete ihren zweiten Opernhaus-Ballettabend dieser Spielzeit an dem Landestheater Hannover mit der deutschen Erstaufführung des Balletts „Ruth“ ein. Dieses Werk (nach dem Buch „Ruth“ aus dem Alten Testament) des amerikanischen Schriftstellers Gale Hoffmann mit der Musik von Heimo Erbse wurde anlässlich der Wiener Uraufführung recht unterschiedlich beurteilt. Die Premiere in Hannover hat gezeigt, daß die kritischen Stimmen nicht ganz unberechtigt, aber zu negativ gefärbt waren. Zugegeben, die Schwächen dieses Balletts liegen im Tanzlibretto begründet, das dramaturgisch den alttestamentlichen Vorwurf so konzentriert, so kühn umgestaltet, daß vom biblischen Milieu nur noch wenig übrigbleibt. Es ging dem Librettisten bei der Dramatisierung des Schicksals der jungen Witwe Ruth aus Moab — die ihre Heimat verläßt und in Juda mit feindseligem Haß verfolgt wird, bis die Liebe des jungen Gutsbesitzers Boas sie mit dem Volk versöhnt — um den aktuellen Bezug, um das Flüchtlingsproblem.

Man empfand die eigentliche Tanzhandlung zu vereinfacht, zu veroberflächlich, man mußte sich in erster Linie an die Musik des 35jährigen Heimo Erbse halten, die aufwühlende tänzerische Impulse ausstrahlt. Mag sie in deutlich spürbarer Abhängigkeit vom Vorbild Boris Blacher erscheinen, so hat sie doch so viel motorisch vorangetriebene, geradezu bohrende rhythmische Kraft, aber auch lyrische Ruhepunkte, daß sie das Bühnengeschehen wenigstens abwechslungsreich zu illustrieren, wenn auch nicht dramatisch zu vertiefen vermag.

Yvonne Georgi gelang es durch die spannungsgeladene Intensität ihrer Choreographie und Inszenierung, die dramaturgischen Schwächen dieses Balletts in den Hintergrund treten zu lassen. Sie wußte das Augenmerk des Publikums auf die klug eingesetzten stilistischen Gegensätze innerhalb ihrer Choreographie zu lenken. Durch die Verbindung des klassischen Tanzes der Flüchtlinge Ruth und ihrer Schwiegermutter Naomi mit dem modernen Ausdruckstanz für das Volk der Judäer wurde ein interessantes Kräftespiel innerhalb der Aufführung geschaffen. Schade nur, daß das Bühnenbild des Wieners Detten Schleiermacher so weitgehend neutral blieb.

Gisela Rodchow schien vom Furor des Tanzes gepackt gewesen zu sein, so besessen gelang es ihr, das Schicksal der Ruth begreiflich zu machen. Georg Volk (Boas) war ihr ein Partner von starker männlicher Ausstrahlungsfähigkeit. Fern von jedem routinierten Tanzklischee, zu dem die vielseitige Beanspruchung Volks führen könnte, war auch diese Verkörperung von einem wuchtigen dramatischen Impuls, aber auch von der notwendigen Gefühlsstärke getragen.

Nicht nur die Leistung der Solisten, wozu auch die dezent, ja schwerelos sich gebende Annemarie Herrmann als Naomi gehört, sondern die des ganzen Balletts stand auf hohem Niveau. Der anwesende Komponist konnte sich bei Kapellmeister Wolfgang Trommer, dem eine rhythmisch ungemein gestraffte musikalische Leitung und deshalb auch eine präzise

Orchestermitwirkung gelang, für eine geradezu virtuose Verwirklichung seiner Musik bedanken.

Den erwünschten starken Gegensatz zu diesem „biblischen“ Ballett bildete die deutsche Erstaufführung der parodistischen Madrigal-Fabel „Das Einhorn, der Drache und der Tigermann“, oder „Die drei Sonntage eines Dichters“ von Gian Carlo Menotti. Welch reizvoller Gedanke, dieses allegorische Ballett mit dem Wechselspiel eines A-cappella-Chors und eines kleinen Instrumentariums von Holzbläsern, Trompete, tiefen Streichern, Schlagzeug und Harfe zu umgeben! Der Chor, einmal unterbrochen von einem Frauen-terzett, singt zwölf von Rudolf Hagelstange ins Deutsche übertragene Madrigale, und das Ballett verwirkt auf der Bühne den ironischen Sinn des Textes, den Menotti selbst geschrieben hat. Das wird zu einer köstlichen „Korrespondenz“! Die drei Fabelwesen Einhorn, Drache und Tigermann (grotesk getanzte von den Herren Leue, Briegk und Erwin) sind phantastische Hirngespinnste des Dichters, der mit den merkwürdigen Tieren seinen Schabernack treibt. Er führt sie wie Lieblingshunde spazieren und schockiert damit die Einwohner des Städtchens. Am meisten beunruhigt er das gräfliche Paar, in dessen Haus der Dichter wohnt. Die extravagante Gräfin, von modischem Nachahfungswillen beseelt, ruht nicht eher, bis sie den gesunden Menschenverstand ihres Mannes bezwungen hat und auch im Besitz dieser Fabelwesen ist. Da das Stadtvolk ebenfalls von konventionellem Nachahmungstrieb erfüllt ist, erlebt man auf der Bühne, zum Gaudium aller, kleine Batterien von halbwüchsigen Einhorns, Drachen und Tigermännern an der Hand der Bürger. Als die Menge in die Einsamkeit des Dichters dringt, sieht sie den Sterbenden umringt von den totgeglaubten Fabelwesen.

Ein köstliches Werk, das in der Choreographie und Inszenierung Yvonne Georgis durch seinen Kunstreichtum, seine Tragikomik wie durch seine spöttische Heiterkeit gleichermaßen Entzücken entfachte! Wolfgang Trommer traf den linear-chorischen wie den kammermusikalisch-instrumentalen Ton dieser originellen Ballettmusik mit einer solchen rhythmischen Leichtigkeit, daß es den Solisten wie dem Corps de ballet sichtlich einen Heidenspaß verursachte, diese Madrigal-Fabel nicht nur tänzerisch, sondern auch pantomimisch auf das feinste auszukosten.

Rudolf Schulz ging es in seinen Bildern und Kostümen darum, die Kostbarkeit der Musik in seine Ausstattung umzusetzen. Herrlich, mit welcher Leuchtkraft der Farben ihm das gelungen ist. Mit Schmunzeln begegnete man den drolligen Auseinandersetzungen des gräflichen Paares, der schwebend leicht tanzenden und temperamentvoll charakterisierenden Ursula Rieck und dem von unerschöpflichen komischen Einfällen geradezu überfließenden Bernhard Weiß. Das Phantastische, Absonderliche liegt Horst Krause von jeher sehr nahe, deshalb war er auch hier für die Rolle des Dichters wie geschaffen. Kein Wunder, daß bei diesem einhelligen Balletterfolg der Beifall kaum ein Ende nehmen wollte.

Erich Limmert



## Moderne Tanzabende im Rheinland

Es gibt wenig Opernbühnen in Deutschland, an denen die Tanzkunst so ernst genommen wird wie in Wuppertal. Das kann man schon an den Programmen erkennen: keine Giselle oder Coppelia, kein Nußknacker, keine Blaue Donau. Statt dessen Monteverdi, Purcell, Ravel, Bartók, Schönberg, Fortner, Henze. Und immer wieder Strawinsky. Der jüngste Ballettabend in Wuppertal bot als Hauptwerk die Uraufführung des Balletts „Ariadne“ von Erich Walter und Heinrich Wendel nach Musik aus Madrigalen von Monteverdi. Die beiden Wuppertaler Inszenatoren gerieten mit ihrer symbolbeladenen Deutung des Dionysos-Mythos allzusehr in das Gravitationsfeld des wortlosen Musikdramas, des opernhafte kultischen Prunks. Zuletzt, nach einer Meerfahrt auf gleitender Schaumgummimatratze, verschwindet Ariadne unter den überdimensionierten Fledermausflügeln des Dionysos, während ihre leuchtende Krone parsifalhaft zur Höhe entwindet. Daß Wagner gemeint war, zeigte auch die peinvolle Blechapotheose des berühmten Klagegesangs.

Reinere Eindrücke vermittelten Hans Werner Henzes tanzgerechte Ballett-Variationen, die vor zehn Jahren entstanden sind und erst jetzt ihre szenische Uraufführung erlebten. Aus dieser tänzerischen Gebrauchsmusik machte die Choreographie Erich Walters ein reichgestuftes Ballett, das sich souverän über den musikalischen Anlaß erhob.

Mit weniger Glück bemüht sich der Choreograph der Deutschen Oper am Rhein, Otto Krüger, um Folklore und klassisches Ballett. Der jüngste Tanzabend in Düsseldorf (offenbar auch der letzte des Choreographen, der das Haus verläßt) brachte neben Konventionellem die deutsche Erstaufführung des Kriminalballetts „La Chambre“ von Georges Simenon mit

der grellen, effektvollen Musik von Georges Auric. Die schaurige Geschichte vom Detektiv, der selbst das Opfer einer Mörderin wird, wurde hier ohne Phantasie, ohne Sinn für Bild und Atmosphäre in eine unpariserische Gruselromantik umgebogen.

Marcel Luipart, den Oskar Fritz Schuh als neuen Ballettmeister nach Köln verpflichtet hat, ist seit Jahren mit einer gewissen Konsequenz auf dem Weg nach Köln. Vor zwei Jahrzehnten war er junger Solist im Düsseldorfer Ensemble. Im vergangenen Jahr kam mit ihm plötzlich ungewohnter Glanz in die Bonner Oper, deren kleine Behelfsbühne nicht gerade die choreographische Phantasie anzuregen vermag. Seit dieser Spielzeit wirkt Luipart an der Essener Oper, wo sich in den letzten Jahren ein italienischer Ballettmeister ohne sonderliches Glück um die Erneuerung des Bühnentanzes bemüht hatte. Neben Chopin und dem „Don Juan“ von Strauss sah man zwei Uraufführungen: das Ballett „Stoffreste“ von Günther Grass mit der Musik des 22jährigen Blacher-Schülers Aribert Reimann und eine typisch französische Produktion, betitelt „Die Tiefe“, von Yves-Bonnat mit der Musik des 46jährigen Franzosen Marcel Landowski. Als das originellere der beiden Stücke erwiesen sich die „Stoffreste“, deren sich im halbdunklen Laden eines Händlers zwei Kundinnen bemächtigen. Der in Ekstase geratene Händler stößt den beiden Mädchen Schneideressen in den Rücken, und als sie unverdrossen weitertanzen, als wäre nichts geschehen, durchbohrt er sich selbst mit der Schere. Das Ganze eine gruselige und zu lang geratene Mischung aus E.T.A.-Hoffmann-Groteske und Kubinscher Mottenatmosphäre. Bemerkenswert die grelle, hochexpressionistische Musik des jungen Berliners, der seinen Strawinsky und Blacher bereits hinter sich gelassen hat, ohne schon den wirklich strukturierten Klang zu kennen.



„La Chambre“  
von Georges Auric  
in Düsseldorf.

Rosel Dietz und  
Herbert Brand



Das französische Ballett greift das modische Thema der Höhlenforschung auf. Tomasis schwelende und schwelgende Sahara-Oper liegt nicht weit ab von der öden Landschaft, von der aus die drei Forscher in die Tiefe der Erde hinabsteigen, um den wasserspendenden Lebensquell zu finden. Auch das ist viel zu lang geraten, sowohl in der monotonen Phantastik des Librettos wie in der mit vokalisierendem Chor versüßten Filmmusik. Ein tänzerisches Ereignis erster Ordnung freilich war die Interpretation der Lebensquelle durch die faszinierende Kubanerin Dulce Anaya. Die Intensität der musikalischen Wiedergabe war dem jungen Dirigenten Wolfgang Drees zu danken. E.

## Vier Uraufführungen in München

Vier Uraufführungen (neben einer Erstaufführung) bot der Abend „Junge Komponisten“ in Münchens „Studio für Neue Musik“. Zunächst ein „Duo concertante“ für Oboe und Klavier von Irmfried Radauer. In der ausgesparten Harmonik gemahnt es an Blacher, in der vertrackten Rhythmik und dem leicht orientalisch gefärbten, ornamentalen Melos an Messiaen. Das Klavier hat bald Xylophon-, bald Glocken- oder Schlagzeugcharakter; die Form beruht auf Ostinatowirkungen und Sequenzierungen. Angenehm empfindet man eine gewisse klare Trockenheit in Aussage und Faktur. Ebenfalls der Oboe, die lediglich vom Schlagzeug im Stil der Strawinskyschen „Geschichte vom Soldaten“ begleitet wird, hat sich Wilhelm Killmayer in seinen „Tre Danze“ verschrieben. Sie sind rhythmisch lebendig, tonal eingängig und scheuen auch vor unbekümmerten Effekten nicht zurück. Ein hochexpressives Werk aus der Schönberg-Nachfolge ist die Kammerkantate „Nur solange Dasein ist“ für Sopran, Oboe, Baßklarinette, Violine und Violoncello von Jacques Wildberger. Hingegen spürt man in der rhythmisch gleichförmigen und wenig plastischen „Serenata“ für Sopran, Flöte, Gitarre und Viola auf mittelalterliche italienische Texte von George S. Tsouyopoulos allzusehr die serielle Konvention. Profiliert ist die „Kammermusik“ für Flöte, Violine und Klavier von Rudolf Kelterborn, die Zwölfton und tonale Wirkung vereint und bei der zwei schwerblütige Ecksätze einen skurril phantastischen Mittelteil umschließen. Interpreten des Abends waren etwa ein Dutzend Solisten aus München und Salzburg unter der Leitung von Wilhelm Killmayer.

Helmut Schmidt-Garre

## Musik aus der Schreibmaschine

Das hannoversche „Studio für neue Musik“ hatte zu einem interessanten Vortrag in das Funkhaus eingeladen. Zum erstenmal gab ein Mitglied der Forschungsgruppe des Zentrallabors der Firma Siemens Einblick in ein neuartiges Verfahren zur „Erzeugung von Klangelementen für die elektronische Musik“. Hans-Joachim Neumann, ausgebildeter Kirchenmusiker und jetzt leidenschaftlicher Elektroakustiker, führte mit graphischen Zeichnungen und in der hörbaren Praxis das „Lochstreifen-System“ vor. Dieses Verfahren dürfte bei der Komposition elektronischer Musik umwälzende Änderungen hervorrufen.



„Stoffreste“ von Aribert Reimann mit Ralf Abel, Lion Andrae und Marianne Vieck in Essen

Die erwähnte Forschungsgruppe hat ein kleines Maschinchen entwickelt, auf dessen Tastatur ähnlich der Schreibmaschine die Töne oder Halbtöne einer Oktave angegeben sind. Mit ihrer Hilfe kann ein Komponist das Grundmaterial seiner Eingebungen auf einen Lochstreifen übertragen, der sich aus der Maschine ringelt. Dieser Lochstreifen, der auch Länge der Töne und dynamische Veränderungen aufzeichnet, wird von einem elektroakustischen Gerät abgetastet und setzt den Streifen in Klänge um, die dann allerdings noch am Mischpult differenziert werden können. Für den Komponisten elektronischer Musik bedeutet das nicht mehr oder weniger, als daß er die Grundkonzeption seines Werks ohne Inanspruchnahme eines raffinierten Tonstudios vornehmen und gewissermaßen schriftlich fixieren kann.

Neumanns Vortrag distanzierte sich bewußt von psychischen Einflüssen der elektronischen Musik. Es ging nicht um Fragen der musikalischen Zukunft, sondern um die Feststellung des erreichten wissenschaftlichen Standpunkts. Und der ist immerhin so weit vorgetrieben, daß mit der zunehmenden Beherrschung der elektronischen Mittel einem in dieser Richtung arbeitenden Komponisten eine Art handwerkliches Rüstzeug zur Verfügung gestellt wird, mit dem er künstlerisch gestaltend arbeiten kann.

H. Wi.



## Bergs »Wozzeck« in der Metropolitan Opera

Es hat achtunddreißig Jahre gedauert, bis die Metropolitan Opera in New York das Wagnis unternahmen durfte, das Werk eines Genies aufzuführen, das aus der Schule Schönbergs kommt, keine nachsingbare Melodie zu bieten hat, dafür aber Gestalten aus dem Proletariat, und das in einer ungewöhnlichen Tour de force einhundertdreizehn Musiker ins Trefen führt, von denen einige zwei Instrumente oder mehr zu meistern haben. Außerdem setzt es sich zum Ziele, keineswegs nebenbei, uns von unserer ausweglosen Verzweiflung zu überzeugen.

Im Deutschland der Weimarer Republik hat Büchners Geschichte des elend in die Welt gestoßenen Soldaten, dem jedermann und jedes Ding übelwollen, hat die Musik Alban Bergs, die es sich vornahm, mit der romantischen Operntradition ein für allemal aufzuräumen, die Menschen aller Klassen angesprochen, vielleicht sogar aufgewühlt. Sie standen knapp nach einem Untergang und ahnten einen abermaligen Untergang. Das grimmige Drama war für sie auch ein Drama des Klassenkampfes, und der Klassenkampf war für sie die Erregung des Tages. Diese Anklage gegen die Unmenschlichkeit der Menschheit, diese Karikaturen aus der Kleinbürgerwelt, dieser Pessimismus und dieses Mitleid, ausgedrückt durch Worte, Töne, Charaktere und Ereignisse — all dies war ihre Sache.

Die Vereinigten Staaten aber haben das Wort Kataklysmus nur vom Hörensagen gekannt. Was sollte es ihnen, von der Opernbühne herabgesungen? Daß einer seine untreue Geliebte ermordet, dies könnte durchaus O.K. sein — dann aber müßte es nobel mit dem Schwert geschehen, und nur, wenn sie ihm vorher eine große Arie gesungen hat, wenn möglich nach einem festlichen Aufmarsch von Kriegern, mit Straußenfedern geschmückt. Und so war es sicherlich nicht Rudolf Bings Schuld, wenn der »Wozzeck« solange zu warten hatte. Er hat ein bedeutendes Opernhaus zu leiten, für das sich weder Staat noch Stadt interessiert; dem Mäzen aber, der das Defizit decken soll, ist der Horizont seit den Tagen Carusos und der Melba unverändert geblieben. Bing hatte schon 1950 das Werk auf seinen Wunschzettel geschrieben; aber erst jetzt durfte er es ansetzen; eine Foundation versprach ihm, das eventuelle Defizit zu decken.

Vielleicht hätte diese großartige Musik nicht früher nach New York kommen dürfen; vielleicht war dieser Zeitpunkt der bestgewählte. Die Partitur ist schon

längst nicht mehr das, als was sie noch vor ein paar Jahren gepriesen und geächtet worden ist; sie ist längst nicht mehr der gründlichste Versuch in »Atonalität«. Die Beziehungen zu Gustav Mahler und zu Richard Strauss — vor allem zu seiner »Elektra« — tönen heute so offen zutage, daß man seinen Ohren tief mißtraut, weil sie es nicht schon früher so überdeutlich, so unausweichlich gehört haben. In der Biergartenszene, in der Bibelszene, im Vorspiel zum letzten Bild spannt sich der Bogen weit, weit zurück zum Ende des neunzehnten Jahrhunderts. Und so hat es der Ablauf der Zeit den New-Yorkern leichter gemacht, sich den Schock zu ersparen: sie empfinden schon eine Art von Wohlklang, um den sie sich vor zwanzig Jahren noch vergeblich bemüht hätten.

Die Metropolitan Opera probte sieben Wochen lang. Es kam eine Aufführung zustande, die nicht nur eine New-Yorker Sensation wurde, sondern auch die helle Zustimmung der Musikfreunde und Kenner fand. Der Star war Karl Böhm, die Perfektion und Werktreue in Person, sich selber weit übertreffend. Die Regie Herbert Grafs, die Bühnenbilder Caspar Nehers — und mit ihnen Hermann Uhde als Wozzeck, Eleanor Steber als Marie, Paul Franke als Hauptmann, Karl Dönch als Doktor, Kurt Baum als Tambourmajor —, sie wurden mit einem Applaus, der laut und lang und echt war, belohnt. Und sogar die Kritik stimmte zu, jene Kritik, die uns seit Jahren zu beweisen versucht, daß alles, was gut ist in der Musik, aus Amerika stammt.

Die wenigen Ausnahmen — die Herren vom negativen Votum — fühlten sich vom unmoralischen Subjekt abgestoßen. Der eine schrieb: »Wer ist dieser Wozzeck, den ihr einen armen, geplagten, gewöhnlichen Soldaten nennt und der sein Mädchen und sich selber tötet? Nichts anderes als der Vater eines hilflosen, außerehelichen Kindes, das ihm seine verurteilte Geliebte geboren hat; um ihn herum nur minderwertige Charaktere. Sollten wir ob dieser Art von Unterhaltung jubilieren und die beseligende Schönheit der Klassiker hinter uns lassen? Ich jedenfalls nicht.«

Es spricht für die Majorität des amerikanischen Publikums, daß es nicht der Ansicht solcher Kritiker ist. Und die Überschrift der »New York Post« lautete: Alban Bergs Wozzeck ist ein Hit in der Metropolitan.

Otto Zoff

### Hermann Scherchen *Lehrbuch des Dirigierens*

Das modernste und anspruchsvollste Dirigierbuch aus der Hand eines Praktikers, dessen Name Weltgeltung besitzt.

320 Seiten · 462 Notenbeispiele · Ganzl. DM 12,80

SCHOTT



## Cocteau »Menschliche Stimme« als Oper

In der Pariser „Opéra Comique“ fand vor einiger Zeit die Welturaufführung der neuesten Oper von Francis Poulenc statt. Für dieses Theater, das seit mehreren Jahren Vulgarität und Trivialität pflegte und dessen Aufführungen meistens schlechter sind als die irgend-einer Provinzbühne, war es eine große Ehre, eine Uraufführung von dieser Qualität und diesem Niveau herausbringen zu können. Es handelt sich um Jean Cocteau's Ein-Personen-Stück „La voix humaine“, das als gesprochenes Drama seinerzeit durch Berthe Bovy in der Comédie Française uraufgeführt worden war. Inzwischen wurde mit Anna Magnani ein Film nach diesem Stoff gedreht, der auch einen japanischen und zwei deutsche Komponisten (u. a. H. W. Henze) interessierte. Nun erblickte „La voix humaine“ das Licht der Welt mit der Musik eines Franzosen. Obwohl Francis Poulenc ein intimer Freund von Jean Cocteau ist, hat er im Laufe seiner langen Karriere niemals mit diesem zusammengearbeitet, ausgenommen im Alter von 18 Jahren in einigen Liedern.

Ein Teil der Kritik war von dieser lyrischen Tragödie begeistert, ein anderer Teil zeigte sich ziemlich reserviert.

Man weiß, daß das Sujet der „Voix humaine“ höchst einfach ist, beinahe banal. Man weiß aber auch, daß Jean Cocteau diesen alltäglichen Vorfall mit einer dramatischen Kraft und einer psychologischen Feinheit gestaltet hat, die wahrhaft erstaunlich sind. Der Inhalt ist schnell erzählt. Eine junge Frau telefoniert zum letzten Male mit ihrem Liebhaber, der am nächsten Tag sich mit einer anderen Frau verheiratet. Etwa vierzig Minuten lang ist sie allein auf der Bühne und spricht ins Telefon. Wir hören immer nur einen Teil der Unterhaltung und müssen die Antworten des unsichtbaren Partners erraten. Wir wohnen einer moralischen Agonie bei.

Mußte es nicht einen Musiker reizen, eine Rolle für eine Sängerin zu schreiben, die zu gleicher Zeit eine ausgezeichnete Schauspielerin ist? Ein Bravourstück für den Komponisten und für die Interpretin. Man konnte vermuten, daß die psychologische Situation der jungen verlassenen Frau den Komponisten zu einer stürmisch bewegten und pathetischen Partitur anregen würde, zu einer Art Konzertarie von außergewöhnlichem Umfang, die von einem großen Reizativ über ein leidenschaftliches Adagio zu einem verzweiferten Allegro führt. Man kann sich vorstellen, was ein Verdi oder ein Richard Strauss aus einem derartigen Stoff herausgeholt hätte. Francis Poulenc wählte eine andere Lösung. Er beugte sich nicht den großsprecherischen Traditionen der romantischen Oper. Er zog es vor, der Musik eine äußerst bescheidene Rolle aufzuerlegen, indem er sich völliger Zurückhaltung gegenüber der Dichtung von Cocteau befleißigte, die selbst höchst nuanciert und ohne melodramatische Ausbrüche ist.

Wie in seiner vorigen Oper, den „Dialogen der Karmeliterinnen“, hat sich Poulenc durch die Dichtung einschüchtern lassen und sie mit solchem Respekt behandelt, daß man den Eindruck hat, seine Partitur wolle nur eine schlichte und diskrete musikalische Begleitung des Textes sein. Aber es besteht doch ein Unterschied. Die dramatische Atmosphäre der „Dialoge

der Karmeliterinnen“ eignete sich ziemlich gut für einen musikalischen Verzicht dieser Art. Bei der „Voix humaine“ liegt der Fall anders. Ihr menschliches Pathos hätte eine wesentlich farbigere Musik erwarten lassen, eine Musik, die sich durch ihre eigene dramatische Spannung einprägt und Cocteau's Text ergänzt. Trotz einer Partitur, der Poulenc willentlich ein Minimum an Plastik gegeben hat, ist „La voix humaine“ ein gelungenes Werk, denn es macht einen unbestreitbaren Eindruck auf das Publikum.

Man muß aber auch sagen, daß diese Uraufführung unter außergewöhnlich günstigen Umständen stattfand: Denise Duval, eine junge Sängerin, die schon bei den Aufführungen der „Mamelles de Tirésias“ und bei den „Dialogen der Karmeliterinnen“ mitgewirkt hatte, zeigte sich als eine lyrische Tragödin großen Stils. Ihre Spannung ließ während der fünfundvierzig Minuten des telefonischen Monologs niemals nach. Ihr Spiel war so wahrhaftig, ihr Gesang so vollendet, daß man nicht mehr den Eindruck hatte, im Theater zu sein, sondern sich als indiskreter Lauscher in dem Boudoir fühlte, wo dieses Liebesabenteuer sein tragisches Ende findet.

Freilich kam der Sängerin auch die Inszenierung von Jean Cocteau zugute, die ein Meisterwerk an Takt, an Nuancen und an psychologischer Wahrheit darstellt. Cocteau entwarf auch ein Bühnenbild von wahrhaft außerordentlicher Atmosphäre: das Bett nicht gemacht, das Kopfkissen auf dem Boden, ein Tablett mit Mineralwasser, ein Morgenrock, der auf dem Boden schleift,

Francis Poulenc und Jean Cocteau  
besprechen ihre neue Oper





durch eine halboffene Tür ein Blick in das Badezimmer — alles durchdacht und überzeugend bis ins kleinste Detail, und auch da wieder jener Eindruck der Intimität, der uns vergessen läßt, daß wir im Theater sind.

Am Tage nach der Pariser Uraufführung sang Denise Duval „La voix humaine“ in der Mailänder Scala, und wieder hatte sie einen großen Erfolg. Man könnte sich vorstellen, daß die neue Oper von Poulenc über viele Bühnen gehen wird. Keine Kosten und keine Schwierigkeiten, da ja nur eine Sängerin auf der Bühne ist, da kein allzu großes Orchester verlangt wird und da Jean Cocteau in Voraussicht dieser Möglichkeiten eine Reisedekoration entworfen hat, die keinerlei Transportprobleme stellt.

Claude Rostand

## Schweizer Erstaufführung von Egks „Revisor“ in Zürich

Im Bereich des Sprechstücks ist die Schöpfung eines literarisch hochwertigen, wirklich heiteren und bühnenwirksamen Lustspiels eine große Seltenheit. Die Schwierigkeiten, ein musikalisches Lustspiel solchen Ranges zu schreiben, sind aber noch viel größer. Der Grund liegt vor allem darin, daß die Musik allein komische Wirkungen nur in sehr beschränktem Maße erzielen kann. Bei ihrer Verbindung mit dem Text kommt es leicht dazu, daß wichtige komische Pointen durch ihre Klänge einfach übertönt und daher dem Hörer nicht bewußt werden. Dabei haben es die Komponisten unserer Zeit noch viel schwerer als die Musiker früherer Jahrhunderte, denn diese konnten einfach altbewährte Opera-buffa-Situationen mehr oder minder variiert übernehmen, während von unseren Zeitgenossen auch in bezug auf das Libretto Neuartiges verlangt wird.

Als sich Werner Egk 1956 entschloß, für die ihm vom Süddeutschen Rundfunk für die Festspiele in Schwetzingen bestellte komische Oper die berühmte, 1836 entstandene Komödie „Der Revisor“ des großen russischen Dichters Nikolai Gogol zu vertonen, war er sich bewußt, daß er, um dieses Sujet für die musikalische Bearbeitung reif zu machen, an dem Stück gewisse einschneidende Veränderungen vornehmen müsse. Vor allem mußten die auf bloßem Wortwitz und politischer Satire basierten Stellen erheblich eingeschränkt und die durch ihre Situationskomik unmittelbar faßlichen Stellen in den Vordergrund gerückt werden. Über seine Einstellung zu diesem Problem sagte Egk anlässlich der Uraufführung des Werkes das Folgende: „Die abgezielte, ausgedachte und fast mathematisch berechnete Konstruktion vieler Lustspiele und so mancher Komödien, welche die Situationen zwangsläufig abrollen läßt und die Charaktere oft zu weitgehend vorausbestimmt, vertrug sich schlecht mit meiner Vorstellung von einer Komödien-Musik, die nicht nur einer formalen Disposition entspringen, sondern ihre tiefere Wurzel in der Beschaffenheit der menschlichen Natur haben sollte. Im übrigen war ich bemüht, in der Komposition den Charakter der Komödie zu wahren und den Gestalten Gogols ihre lebendige Wirkung zu erhalten, die sie bestimmt auch dann noch haben

werden, wenn es nirgendwo auf der Welt mehr Schlamperei, Bestechung und Dummheit gibt.“

Die von Victor Reinshagen dirigierte Aufführung des Zürcher Stadttheaters war durch viel Brio und durch besondere, manchmal sogar etwas überquellende Klangfülle ausgezeichnet. Die von dem Gastregisseur Günther Roth aus Düsseldorf in zwei sehr hübschen Bühnenbildern von Max Röthlisberger besorgte Inszenierung übersetzte die possenhaften Elemente der Handlung getreulich ins Optische und bewirkte bei den meisten Darstellern eine erhebliche Auflockerung des Spiels; durch verfrühte mehrfache Anwendung des nur für die Schlußszene vorgesehenen „Erstarungseffekts“ verminderte der Regisseur aber die Wirkung des letzten Bildes. Der Hauptgewinn des Abends war in den vorzüglichen Leistungen der Darsteller zu suchen, die im hohen Grade wirklich in die hier erforderlichen „singenden Schauspieler“ verwandelt waren. Charakterstudien ersten Ranges boten Franz Lechleitner (Chlestakow), Charles Gillig (Ossip), Manfred Jungwirth und die als Gast aus Nürnberg hinzugezogene Mezzosopranistin Elisabeth Schärkel (Stadthauptmann und seine Ehefrau). Das bedeutende künstlerische Niveau der Aufführung wurde vom Premierenpublikum gebührend gewürdigt.

Willi Reich

## Neue Klaviermusik in Luzern

Die 24. öffentliche Veranstaltung im Zyklus „Musik unserer Zeit“ der Ortsgruppe Innerschweiz der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft war ein Klavierabend der Pariser Pianistin Denise Berthe. Ihr interessantes Programm begann mit Frank Martins „Préludes“: klavieristisch dankbar, rhythmisch vielfältig und nobel im Ausdruck. Alban Bergs Sonate op. 1 zeigt die eminent lyrische Begabung des Komponisten in glücklicher Verbindung mit seinen Bemühungen um die Erschließung neuer Klangwelten. Karlheinz Stockhausens „Zwei Klavierstücke“ führten in den Elfenbeinturm avantgardistischer Kunst; die vorzügliche Wiedergabe brachte die Logik und Konsequenz ihres geistigen Standorts in der Webern-Nachfolge bedeutend besser zur Geltung als seinerzeit die erste Aufführung in Darmstadt. In solcher Umgebung war die Uraufführung der „Quatre Plasmas“ des in Berlin lebenden ungarischen Komponisten André Hajdu durchaus am Platze: auch sie leben von Struktur und Kontur, von „Tupfen“ und „Pointen“, stehen aber melodischen Elementen viel näher. Sich vom Ätherischen abkehrend und einem klängfreundigen Musizieren mit heftigen rhythmischen und dynamischen Kontrasten sich zuwendend, deckten Gianfrancesco Masellis „Tre pezzi“ (schweizerische Erstaufführung) in ihrer lapidaren Aussage und ihrer strukturellen Durchsichtigkeit ebenfalls enge verwandtschaftliche Relationen zu Stockhausen und Hajdu auf. Von hier war der Schritt zu Strawinskys sublimiertem „Tango“ und Jean Françaix' ironisch-witzigem „Scherzo“ nicht groß. Als schwächste Komposition empfand man die ebenso geschwätzig wie proflöse „Suite for piano“ des Amerikaners Norman Dello Joio, die jedoch den ausgezeichneten Eindruck des Abends nicht verwischen konnte.

ofr.



### Malraux greift durch

André Malraux, der neue französische Erziehungsminister, weltberühmt durch seine Romane und seine unwalzenden kunstästhetischen Werke, hat entscheidende Veränderungen bei den Pariser Staatstheatern vorgenommen. So wurde das Odéon, wie Malraux in einer Pressekonferenz bekanntgab, von der Comédie Française losgelöst; es soll als Théâtre de France unter Leitung von Jean-Louis Barrault als selbständige Bühne geführt werden. Barrault, die künstlerisch modernste und aktivste Persönlichkeit des französischen Schauspieltheaters, erhält für sein Ensemble endlich eine Bühne, die seiner Bedeutung entspricht.

Malraux kritisierte scharf die überalterten Zustände an den Pariser Opernhäusern. „Das avantgardistische Theater beschränkt sich bei uns fast ausschließlich auf die Schauspielbühnen. Die Oper hatte nie ihr Vieux Colombier. Aber sie machte in Europa eine bemerkenswerte Entwicklung durch, und es wäre an der Zeit, dies zur Kenntnis zu nehmen. Eine wichtige Aufführung an der Großen Oper müßte ein Weltereignis sein, und wenn der Staat der Opéra Comique jährlich 500 Millionen Francs zur Verfügung stellt, dann geschieht dies nicht, damit diese Bühne mit der finstersten Provinz konkurriert.“

Um den Pariser Opernhäusern endlich eine neue Initiative zu geben, hat Malraux zu ihrem Generaldirektor den durch sein internationales Theater-Festival schnell bekannt gewordenen A. M. Julien ernannt. Neben ihm wird Gabriel Dussurget, der verdienstvolle Gründer und Leiter des Musikfestes in Aix-en-Provence, als künstlerischer Berater tätig sein. Die Leitung der Opéra Comique bekommt Marcel Lamy.

Hoffentlich führen diese personellen Reformen nun endlich zu der seit Jahrzehnten notwendigen künstlerischen Erneuerung und Aktivierung der Pariser Opernhäuser.

H. St.

### Junge Hörer wünschen

Über 200 junge Menschen im Alter von 15 bis 25 Jahren versammelten sich im Sendesaal von Radio Bremen, um in einer mehrstündigen Sitzung ein Rundfunkprogramm nach ihrem Geschmack zu gestalten. Diese erste „öffentliche Programmkonferenz“ fand unter Leitung von Intendant Heinz Kerneck statt, der den Jugendlichen eine Woche Programm „geschenkt“ hatte. Die Wünsche der jungen Hörer, die während des ganzen Winters in sogenannten Neigungsgruppen eng mit den Abteilungsleitern von Radio Bremen zusammengearbeitet hatten, werden vom Sender in der Zeit vom 10. bis 16. Mai realisiert.

In der Konferenz, an der Schüler und Studenten ebenso teilnahmen wie Arbeiter und Angestellte, Beamte und Soldaten der Bundeswehr, wurde u. a. mit großem Beifall der Vorschlag aufgenommen, im Rundfunk mehr als bisher „heiße Eisen“ anzufassen. Der junge Sprecher der Gruppe Kirchenfunk regte z. B. an, die umstrittene Kasseler Rede des hessischen Kirchenpräsidenten Niemöller zum Thema Bundeswehr in einer Diskussion zu behandeln, an der Vertreter der Kirchen, unter ihnen Pastor Niemöller selbst, sowie Angehörige der Bundeswehr unter Leitung eines anerkannt objektiven und namhaften Juristen teilnehmen sollten.

Leidenschaftlich und doch sachlich attackierten die jungen Programmgestalter in blue jeans, in Uniform, mit und ohne Pferdeschwanz manche „liebe alte Rundfunkgewohnheit“. Verständlich, daß dabei oft übers Ziel geschossen wurde. Jedoch wußten die jugendlichen Sprecher der einzelnen Neigungsgruppen, die auf der Bühne des Sendesaales mit den Abteilungsleitern von Radio Bremen neben dem Intendanten Platz genommen hatten, mit viel Geschick allzu kühne Programmausflüge ihrer Freunde unten im Saal zu bremsen.

Das Ergebnis der Konferenz ist äußerst interessant. So wurden für die Abteilung Wort eine Dreiviertelstunden-Sendung „Junge Dichtung aus den Entwicklungsländern“ und eine Sendung mit dem Thema „Unser Geschichtsbewußtsein“ gewünscht. Die Neigungsgruppe Musik äußerte das überraschende Verlangen nach elektronischer Musik, während die Sprecher der Sparte Unterhaltung unter dem Motto „Jugend und Film“ eine Stundensendung mit Filmkritiken, Betrachtungen über den Starrummel, über die Teenager-Stars und eine Diskussion über Kriegsfilm anmeldeten. Die Neigungsgruppe Hörspiel plädierte für Günter Rudorfs „Straße von Formosa“. Begeisterung lösten die Vorschläge nach öffentlichen Veranstaltungen aus. Der Jugendfunk „erhielt die Auflage“, zu einem TTT — Teenager-Tanztee — als Originalsendung einzuladen. In den Tanzpausen sollen Kurzinterviews zum Thema „Freundschaft und Liebe“ gebracht werden. Die Unterhaltungsarbeit wurde gebeten, ebenfalls in einer öffentlichen Veranstaltung für einen Abend jugendlichen Nachwuchskünstlern das Mikrofon freizugeben. Zu den Sendungen wird jeweils ein Vertreter der entsprechenden Neigungsgruppe in einem kurzen Vorwort erklären, warum er und seine jugendlichen Freunde gerade diesen oder jenen Programmbeitrag gewählt haben.

Bemerkenswert ist, daß die Programmwünsche der jungen Hörer grundlegend neue Ideen nicht enthielten. Bemerkenswert ist ebenso, daß die Jugendlichen, die verschiedenen sozialen Schichten, Konfessionen und Parteigruppierungen angehörten, ruhig und sachlich unter der erforderlichen Anleitung schwierige Programmfragen diskutierten. Dabei war besonders die große Toleranz auffallend, mit der die Vertreter der verschiedenen Neigungsgruppen etwa bei der Verteilung der Sendezeiten einander entgegenkamen.

In einer Schlußansprache drückte Intendant Heinz Kerneck die Hoffnung aus, daß die enge und gute Verbindung zwischen den jungen Hörern und dem Sender über die Arbeit des vergangenen Winters und über die „Woche der Jugend“ hinaus bestehenbleiben möge. Er hob noch einmal hervor, daß sich die ursprünglich geäußerten Bedenken, die Jugendlichen



würden im Laufe der Zeit das Interesse an dem Radio-Bremen-Experiment verlieren, nicht bewahrt hätten. Von den 300 jungen Hörern, die sich im Oktober vergangenen Jahres als Interessenten gemeldet hätten, seien zwei Drittel „bei der Stange“ geblieben.

## Toleranz

Mit der Kakophonie arg quietschender Krepptsohlen endete die 60. Veranstaltung „das neue werk“ im Hamburger Funkhaus. Die störende Krepptsohle gehörte Hans Henny Jahnn, dem niederdeutschen Universalisten und Präsidenten der Hamburger Freien Akademie. Offenkundig empört entschnitt er unter mißmutigem Keckern, ein knallrotes Magazin wie ein Protestfähnchen schwingend, mitten in der Darbietung der 3. Klaviersonate von Boulez auf dem längsten, am meisten störenden Weg provokativ dem Sendesaal, seine akustischen Fußspuren solcherart auf dem laufenden Tonband hinterlassend. So haben sich Spießbürger zu allen Zeiten vor unbequemer Kunst verhalten; sie haben Bilder mit Rasierklingen zerfetzt, Musik verboten und Bücher verbrannt. Auch Bücher von Hans Henny Jahnn, der einmal als Avantgardist mutig vorneweg marschierte und innerhalb des deutschen Orgelrates vor 1933 genau das leitete, was heute das Hamburger „neue werk“ ist: eine Experimental-Abteilung.

Zweifelsohne kann man über die 3. Klaviersonate von Pierre Boulez, über dieses Würfelspiel mit Splintern und Spänen der Notierung, geteilter Meinung sein. Man kann diese Musik, ihrer vielen Luftpausen wegen, für klingenden Schweizer Käse halten oder für ein kühnes Kunstwerk, das Neuland orten will. Man kann sich durch neueste Musik von uns aus auch bemüßigt fühlen, sich auf den Kopf zu stellen — nur soll man dies dann fein draußen tun, am besten zu Hause. Dorthin ging unser prominenter Hamburger merkwürdigerweise nicht, sondern stand nach Ende des Abends, also nach der Aufführung von Boulez' Hauptwerk „Le marteau sans maître“, noch immer vor der Saaltür. Vielleicht hat er durchs Schlüsselloch zugehört; jedenfalls schickte er sich an, die ohnehin über sein Verhalten verärgerten Hörer, die Veranstalter und die Ausführenden, das Pariser Kammerensemble „Domaine musical“, nun auch noch zu beschimpfen: „Das ist keine Musik . . . ich lasse mich nicht auf den Arm nehmen“, und dergleichen mehr. So geschehen in einer linden Mainacht, in einem kulturellen Zentrum jener Großstadt, die diesem Mann 1956 den Lessingpreis für Literatur verliehen hat.

Der Vorfall lehrt dreierlei: erstens, daß Orden- und Ehrenzeichen nicht ausschließen, daß der Träger sich gelegentlich wie die Axt im Walde aufführt. Zweitens: daß der leidgeprüfte Avantgardismus von einst nicht gegen Unverständnis gegenüber der nachkommenden Generation schützt. Drittens: daß in der Kunst zwischen Toleranz und Diktatur, die nur die eigene Ansicht gelten läßt, offenbar nur ein messerscharfer Grat besteht, von dem man beim Älterwerden jäh abkippen kann, just ins andere Lager hinein, dort, wo man unbequeme Kunst einfach tottritt, mit der Krepptsohle oder auch mit dem Stiefelabsatz. k. w.

## Verwechslung

Friedlich, und bis vor kurzem ganz unangefochten, lebt in Göttingen ein Kapellmeister namens Günter Weißenborn. Als Pianist, als Begleiter prominenter Sänger, als Dirigent hat er verdientermaßen manchen Ruhm geerntet — bis er in die Mühlen der bundesrepublikanischen Alltagspolitik geriet.

Göttingen, dieser Sitz der Musen, ist ja, was die Politik anbelangt, nicht nur wegen des Verlegers Leonhard Schlüter, der als kurzlebiger niedersächsischer Kultusminister am Widerspruch der Professoren scheiterte, sondern auch wegen der Wissenschaftler, die von der Leinestadt aus Protest gegen den Gebrauch der Atomenergie zu militärischen Zwecken erhoben. Das „Göttinger Manifest“ ist zu einem Begriff geworden. Es hat sogar einen Schriftsteller, Günter Weißenborn, bewogen, den Protest der Physiker poetisch und musikalisch in Form einer Kantate zu verklären. Mit dieser „Göttinger Kantate“ wurde der letzte Parteitag der SPD eröffnet.

Eben dies ward unserem Musikus zum Verhängnis. Schon vor einem guten Jahr war er unliebsam mit der Politik in Berührung gekommen. Wegen gewisser Einflußnahmen von ultrarechts hatte er die Leitung des Göttinger Symphonieorchesters niedergelegt, als alterprobte „Kämpfer“ aus den Tagen des Dritten Reiches, die in Göttingen ihr Ruhegehalt verzehren, Musikpolitik und Kulturpolitik in einst bewährter Weise beginnen wollten.

Nun aber begannen, seit die „Göttinger Kantate“ erklungen war, für Weißenborn rätselhafte „Schwierigkeiten“. Städte, in denen er bislang gern als Gastdirigent gesehen war, winkten kühl ab. Rundfunkanstalten erhielten Protestbriefe, man möge einen Mann, der sich politisch so exponiert habe, doch nicht länger beschäftigen.

Der Name des Kantaten-Dichters unterscheidet sich leider nur unwesentlich, eigentlich durch einen einzigen Buchstaben, von demjenigen des Musikers. Und siehe, schon war der bequeme Kurzschnitt gegeben. Bürgerzorn entlud sich über dem Haupt des unschuldigen Musikers. Selbst höchste Amtsstellen in Bonn, von denen man Kenntnis der Tatsachen und Gewissenhaftigkeit erhoffen möchte, erlagen dem Kurzschnitt. Weil der Dirigent W. untragbar sei, wurde der Zuschuß für eine Auslandstournee eines von ihm dirigierten Kammerorchesters abgelehnt.

Damit ist Günter Weißenborn das erste Atomopfer der Bundesrepublik geworden.

## Neue Noten

Hans Ulrich Engelmann: *Komposition in 4 Teilen*, op. 11 (Ahn & Simrock, Berlin-Wiesbaden).

Mit der vorliegenden „Komposition“ wandte sich der Darmstädter Komponist einer neuen Reiheneduktion zu, die melodische, harmonische und rhythmische Reihen einbezieht. Diese erste Auseinandersetzung Engelmanns mit der seriellen Methode — im Jahre 1953 — hat ein Werk hervorgebracht, das zu den besten des jungen Musikers zählt. In erstaunlichem Maße gelang



es ihm, die konstruktiven, klanglichen und emotionalen Momente zu einem wirkungsvollen Ausgleich zu bringen. Daß hier in strenger Arbeit vorgegangen wurde, daß Engelmänn mit 12 melodischen und klanglichen Reihen, daß er mit 20 rhythmischen Reihen (die im ersten und dritten Teil bedeutsam werden) manipulierte, daß die Form schließlich, wie der Komponist erklärte, aus den gewählten Ton- und Rhythmus-Tabellen erwächst, vergißt man beim Hören des Stückes völlig. Der Klang ist mit wenigen Mitteln in aparter Art und eigenwilligem Charakter gestaltet. Eine Flöte und eine Sopranstimme dominieren als Melodieführung. Klavier, Xylophon und Vibraphon bestimmen Klang und Harmonie. Pauke und verschiedenes Schlagzeug, wie Trommeln, Tom-Tom, Tam-Tam, Gong, Triangel, tragen den Rhythmus. Im vierten Teil tritt die Sopranstimme hinzu, singt und spricht — ineinander übergehend — ein Gedicht von Claus Bremer, das sich in seinen ein wenig abstrakten Formulierungen gut zum musikalischen Idiom fügt. Außerdem wird das farblich höchst differenzierte Werk, wird das filigrane Klanggespinnst um eine neue Farbe bereichert. Die Worte erhalten weniger eine Vertonung als eine geistige Interpretation mit musikalischen Mitteln im Sinne einer adäquaten Ergänzung. Auch dort, wo der Rhythmus selbstherrlich hervortritt, im dritten Teil, wird die innere Einheit dieser zwölfminütigen Komposition nicht gesprengt. Selbst dann, wenn man das Werk — mit Engelmännns eigenen Worten — als eine für den Zeitpunkt der Komposition notwendige Arbeit im Hinblick auf die Anwendung der seriellen Technik betrachtet, darf man sagen, daß das Stück über diesen Augenblick hinweg gültig ist. Deshalb ist die — erfreulich saubere und übersichtliche — Drucklegung der Partitur, die im Auftrage des Hessischen Rundfunks entstand und Heinz Schröter gewidmet ist, zu begrüßen.

v. L.

Ralph Vaughan Williams: *Symphony Nr. 9 in e minor* (Oxford University Press, London).

Die „Neunte“ des am 26. August 1958 verstorbenen Engländer Ralph Vaughan Williams sollte dem Komponisten ähnlich seinen großen symphonischen Vorbildern zum verhängnisvollen Schicksal werden. Sie wurde sein Schwanengesang und ist zugleich eines der letzten Dokumente, in denen traditionelles Musikempfinden nochmals autoritativ verkörpert ist. So finden wir in ihr alle Merkmale, die für die bereits

historisch werdende spätrömantische Epoche, die bei Vaughan Williams eine gewisse englisch-folkloristische Individualfärbung erhält, typisch sind: die chromatisch aufgelockerte, aber nie in Frage gestellte Tonalität, die auf große Klangentfaltung abzielende üppige Instrumentation, das übliche viersätzigste Symphonieschema. Bereits die Tempobezeichnungen der vier Sätze — Moderato maestoso, Andante sostenuto, Scherzo (Allegro pesante), Andante tranquillo — deuten den ersten, gewichtigen und schwerblütigen Charakter des vornehmlich auf dunkle Farben abgestimmten Werkes an.

H. S=G.

Johannes Schüller: *Fünf Orchestersätze* (B. Schott's Söhne, Mainz).

Die Orchestersuite ist durch ein für alle fünf Sätze verbindliches tonales Thema zu einer Einheit gebunden. In energischem Allegro-Charakter wird das Thema im ersten Satz (Allegro moderato e molto energico) zunächst von den Streichern intoniert, im zweiten Satz (Molto tranquillo) in Oktavenparallelen von kleiner Flöte, Tenorsaxophon und Bratschen ins Gefühlvolle umgedeutet, im dritten (Scherzo: Vivace) machtvoll von vier Hörnern im Mittelteil eingeführt und dann von anderen Instrumenten übernommen. Im tristanisch beginnenden vierten Satz (Fantasie: Moderato) ist es nur noch als vage Andeutung spürbar, im fünften und letzten Satz schließlich (Allegro moderato) tritt es als gleichmäßige Triolenfigur in dreifachem Pianissimo in den ersten Geigen auf, wird in einem vierstimmigen polyphonen Satz von den zweiten Geigen und später den Celli im Spiegelkanon und von den Bratschen im einfachen Kanon gebracht und in beiden Formen motivisch und kontrapunktisch weitergeführt. Das Werk ist für großes Symphonieorchester geschrieben und verläßt auch in den chromatisch stark durchsetzten Teilen nie die Tonalität.

H. S=G.

Werner Fussan: *Concertino für Flöte und Streichorchester* (B. Schott's Söhne, Mainz).

Ein dreisätziges, durchgehend tonales, wenn auch chromatisch stark aufgelockertes Werk, in erster Linie wohl für Schul- und Laienorchester gedacht und daher ohne übersteigerte Anforderungen technischer und geistiger Art und ohne modernistische Ambitionen. Der erste Satz (Mäßige Halbe) lebt von einer Chro-

## ARNOLD SCHOENBERG

### *Moderne Psalmen*

Herausgegeben von Rudolf Kolisch

Die »Modernen Psalmen«, alttestamentarische Gedanken, gelegentlich mit emotionaler Färbung, sind das Werk Schoenbergs, an dem er bis zu seinem letzten Tage arbeitete. Die gesamten Texte der Psalmen sind im Faksimiledruck wiedergegeben.

3 Hefte in einer Mappe · DM 48,—

SCHOTT



matik, die auf dem ständigen Wechsel von Halbton- und kleinen Terzschriften beruht. Der zweite Satz (Ruhig, langsame Halbe) hat die verhaltene Art etwa eines ruhigen, getragenen Nachtstückes, der dritte (Rhythmisch bewegt) unbekümmert spielerischen Kehrauscharakter.

H. S-G.

Conrad Beck: Sonatine für zwei Klaviere  
(B. Schott's Söhne, Mainz).

Mag der Charakter von Becks Musik oft schwermütig sein, in seinen Sonatinen — auch in der für zwei Klaviere aus dem Jahre 1956 — weiß er anspruchslose spielerische Elemente mit interessanten harmonischen und melodisch-linearen Spannungen so zu durchsetzen, daß auf kleinem Raum eine für Kenner wie Liebhaber gleichermaßen anregende Musik entstanden ist. Besonders fein ist das kontrapunktische Kräftefeld des dreiteiligen langsamen Mittelsatzes (Andante sostenuto) dieser Sonatine, während die Ecksätze, ein Prelude von starker musikalischer Logik und Konzentration und ein Rondo mit witziger Note in ganz

durchsichtiger Stimmigkeit, von vitaler rhythmischer Lebendigkeit getragen sind. Die Sonatine ist ein köstliches modernes Zeugnis der heute erfreulicherweise wieder stärker beachteten Literatur für zwei Klaviere.

E. Lt.

Conrad Beck: Sonatine für Oboe und Klavier  
(B. Schott's Söhne, Mainz).

Spielerische Feinheiten und eine fesselnde melodische Entfaltung stehen in einem reizvollen Verhältnis. Der Schweizer Conrad Beck weiß leichthändig, sonatinenhaft zu empfinden, luftig, quellend die Bläserstimme zu entfalten und den durchsichtig gehaltenen Klaviersatz so aufzulockern, daß er zwar an Selbständigkeit nichts einbüßt, daß er aber der impulsiv, doch immer instrumentengerecht geführten Oboe ihr charakteristisches Eigenleben beläßt. Der frische, lebendige Fluß der Bläserstimme strahlt sogar ein bezauberndes melodisches Kontinuum aus, und zwar nicht nur im kleinen langsamen Mittelsatz, sondern auch im feingeschungenen Rhythmus der Ecksätze. Hier besticht ein gewisser bukolischer Zug.

E. Lt.

## NOTIZEN

### Zum Gedächtnis

Im Alter von 58 Jahren erlag Eduard van Beinum einem Herzschlag am 13. April während einer Probe mit seinem Concertgebouw-Orchester in Amsterdam. Seit 1931 stand er am Pult des berühmten holländischen Orchesters, zuerst als zweiter Dirigent, seit 1945 als Nachfolger von Willem Mengelberg. Seine besondere Liebe galt den Werken von Franz Schubert und Anton Bruckner. Aber er hat sich auch große Verdienste um die Förderung der modernen Musik erworben. Seine künstlerische Aufgabe umriß er mit dem Leitsatz: „Ich bin Musiker und sonst nichts. Als Musiker und Dirigent aber fühle ich mich für Leben und Bestehen unserer Musikkultur, in der die tiefsten Gefühle der Menschheit ihren Ausdruck fanden und finden werden, mitverantwortlich.“

### Bühne

Uraufführung im Opernhaus von Monte Carlo: „La Riva delle Sirti“, Oper in 3 Akten und einem Prolog von Renato Prinzhofer nach dem Roman „Das Ufer der Syrten“ von Julien Gracq. Musik von Luciano Chailly.

Bohuslav Martinu hat seine neue Oper „Griechische Passion“ nach dem gleichnamigen Roman von Niko Kazantzakis dem Nationaltheater in Brunn zur Uraufführung übergeben.

„Der Gefangene“, Kammerballett von Armin Schibler, war die Uraufführung eines modernen Ballettabends in Mainz.

Die Deutsche Oper am Rhein (Theatergemeinschaft Düsseldorf-Duisburg) hat ihren Spielplan-Entwurf für die nächste Saison mit drei Erstaufführungen veröffentlicht: „Lady Macbeth auf dem Lande“ von Dimitri Schostakowitsch; „Preussisches Märchen“ von Boris Blacher; „Lulu“ von Alban Berg.

Im Prager Nationaltheater wurde „Zuzana Vojňová“ von Jiří Pauer uraufgeführt. Die Oper spielt in der Renaissance und behandelt eine Episode aus der Geschichte des Adelsgeschlechts der Rosenberg.

### Konzert

Das Städtische Sinfonie-Orchester Wiesbaden spielte unter der Leitung von Ludwig Kaufmann die Uraufführung des „Sinfonischen Prologs“ von Harald Genzmer. Das Werk entstand im Auftrag der deutschen Sektion der „Lions International“ für den Festakt der Europa-Tagung.

In einem Kammerkonzert der Arbeitsgemeinschaft kultureller Organisationen in Düsseldorf wurde das Flötenquintett von Claude Ballif uraufgeführt. Die Ausführenden waren Aurèle Nicolet und das Drolc-Quartett.

Hans Rosbaud dirigierte ein interessantes Volkskonzert der Tonhalle-Gesellschaft Zürich: 6 Orchesterstücke op. 6 (Anton Webern); Violinkonzert (Arnold Schönberg); 3 Orchesterstücke op. 6 (Alban Berg). Als Solist wirkte Wolfgang Marschner mit.

Das „Junge Kammerorchester Kiel“ (Leitung: Wilhelm Pfannkuch), eine seit 1952 bestehende Liebhabervereinigung, spielte zum erstenmal „Apollon Musagète“ von Igor Strawinsky mit großem Erfolg.

Die Zweite Sinfonie von Humphrey Searle wurde vom Royal Liverpool Philharmonic Orchestra uraufgeführt. Dirigent: John Pritchard.

In Osaka, Japan, fanden Internationale Musik-Festspiele statt. Einer der Gastdirigenten war Igor Strawinsky in einem Konzert mit eigenen Werken: „Der Feuervogel“, „Gesang der Nachtigall“ und „Petruschka“.



**Pirastro**

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE



Ein Londoner IGNM-Konzert enthielt als Uraufführung „6 Tempi for 10 instruments“ von Elizabeth Luytens.

„Joshua“, dramatisches Oratorium von Franz Waxman, wurde von Mitgliedern des Dallas Symphony Orchestra unter der Leitung des Komponisten uraufgeführt. Die Solisten waren Norman Corwin (Erzähler), Mack Harrell (Bariton), Virginia Botkin (Mezzosopran), R. G. Webb (Tenor) und Harry Wayne (Bariton). Ferner wirkten mit: der Temple Emanu-El Chor und der Chor des North Texas State College.

Die Uraufführung der Zweiten Sinfonie von Lennox Berkeley fand in Birmingham unter Andrzej Panufnik statt.

### Rundfunk

Die Pariser „Académie du Disque Charles Gros“ hat dem Südwestfunkorchester unter der Leitung seines Chefdirigenten Hans Rosbaud zweimal den „Grand Prix du Disque“ verliehen. Die prämierten Aufnahmen enthalten folgende Werke: Agon (Igor Strawinsky); 6 Stücke für Orchester op. 6 (Anton Webern); 3 Orchesterstücke (Alban Berg); Verklärte Nacht (Arnold Schönberg).

Moderne Opern im Dritten Programm des italienischen Rundfunks von April bis Juni: „Die Schule der Frauen“ von Rolf Liebermann; „Mathis der Maler“ von Paul Hindemith; „The Rake's Progress“ von Igor Strawinsky; „Der Sturm“ von Frank Martin; „La donna serpente“ von Alfredo Casella; „La gita in campagna“ von Mario Peragallo; „Il Contrabasso“ von Valentino Bucchi.

Dem Schaffen Hermann Reutters war eine Sendung des Süddeutschen Rundfunks gewidmet. Die Ausführungen waren Studenten des Hochschulinstituts für Musik in Trossingen.

### Fernsehen

Das Deutsche Fernsehen bot „Die Geschichte vom Soldaten“ von Igor Strawinsky. Die Sendung fand in Köln statt. Dirigent war Paul Sacher.

Der Nord- und Westdeutsche Rundfunkverband Hamburg produzierte „Die Auszeichnung“ von Hans Poser nach der gleichnamigen Novelle von Maupassant zum Wettbewerb um den Preis der Stadt Salzburg und des Österreichischen Rundfunks für die beste neue Fernseh-Oper. Mitglieder des Sinfonie-Orchesters des Norddeutschen Rundfunks spielten unter der Leitung von Hans Schmidt-Isserstedt. Regie führte Ulrich Erfurth. Ausstattung: Karl Gröning. Solisten: Ilse Wallenstein, Horst Günter, Kurt Marschner und Eduard Marks.

### Musikerziehung

Walter Kolneder, der 49jährige Direktor des Konservatoriums der Stadt Luxemburg, wurde zum neuen Direktor der Städtischen Akademie für Tonkunst in Darmstadt berufen. Er ist der Nachfolger von Konrad Lechner, der sein Amt aus gesundheitlichen Gründen niederlegen mußte.

In der Staatlichen Hochschule für Musik Stuttgart sprach Heinrich Lindlar über das Thema „Strawinsky, der Sakralmusiker“.

Im Seminar für Rundfunk- und Film-Musik der Staatlichen Musikhochschule Köln gibt es im Sommersemester folgende Unterrichtsfächer: Hörspiel- und Film-Musik; Instrumentationsübungen mikrophongebundener Musik; Kompositionslehre und Werkanalyse; Interpretationsübungen vor dem Mikrophon für Sänger, Komponisten und Dirigenten; Die dramatische Musik vor dem Mikrophon (Oper im Funk — Funkoper — Melodram — Funkoratorium). Dozenten sind Siegfried Goslich und Bernd Alois Zimmermann.

Der Kultusminister von Baden-Württemberg hat dem Konzertmeister und Solobratscher des Südwestfunkorchesters Ulrich Koch, der seit 1. Oktober 1955 an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg als Leiter einer Meisterklasse für Bratsche wirkt, die Amtsbezeichnung Professor verliehen.

### Kunst und Künstler

Im Eröffnungskonzert der Berliner Festwochen 1959 wird Herbert von Karajan die deutsche Erstaufführung des „Capriccios für Sopran, Violine und Orchester“ von Rolf Liebermann dirigieren.

Am 22. Mai beging Eberhard Preußner, der langjährige Direktor der Musikhochschule Mozarteum in Salzburg, seinen 60. Geburtstag.

Der Münchner Komponist Fritz Büdtger wurde zum Präsidenten der Internationalen Föderation der Jeuneuses Musicales gewählt. Als 19. Land trat jetzt Israel der Föderation bei. Der nächste Kongreß soll 1960 in Deutschland sein.

Hermann Scherchen ist zum Chefdirigenten der Nordwestdeutschen Philharmonie in Herford ernannt worden. Er hat einen Vertrag für mehrere Jahre abgeschlossen.

Giselher Klebes neue Oper „Die tödlichen Wünsche“ nach Balzacs Roman „Le peau de chagrin“ wird während der „Woche des Musiktheaters des 20. Jahrhunderts“ (13. bis 21. Juni) von der Deutschen Oper am Rhein uraufgeführt. Dirigent: Reinhard Peters; Regie: Günter Roth.

### Verschiedenes

Vom 6. bis 23. Juni findet in Portugal das III. Gulbenkian-Musikfest statt. Die Konzerte werden in Lissabon, Porto und Coimbra veranstaltet. Auf den Programmen stehen folgende moderne Werke: Streichquartett von Armando José Fernandes, Konzert für Orchester von Béla Bartók, Gesang der Nachtigall von Igor Strawinsky.

„Amerika ist ganz anders“ heißt ein abendfüllender Kulturfilm, für den Joachim Ernst Berendt die Musik, vor allem Jazz, zusammengestellt hat.

Die „Conférences Musicales André Jolivet“ werden vom 15. Juli bis 5. August in Aix-en-Provence gehalten. Außer Jolivet selbst wirken Marguerite Long, Yvonne Loriod, Lucette Descaves und Olivier Messiaen sowie zahlreiche Musikwissenschaftler und Musikschriftsteller in den für ausländische Studenten eingerichteten Kursen mit. Nähere Einzelheiten durch André Jolivet: 6, Rue Meissonnier, Paris XVIIe.

Diesem Heft liegen Prospekte der Verlage B. Schott's Söhne, Mainz, und Christian Wegner, Hamburg, bei. Weiterhin verweisen wir auf die Beilagen der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt; der Internationalen Musikfestwochen, Luzern; der Sommerlichen Musiktage, Hitzacker, und der Internationalen Orgelwoche, Nürnberg.



## XIV. INTERNATIONALE FERIENKURSE FÜR NEUE MUSIK

Darmstadt, 25. August bis 5. September 1959

Leitung: Dr. Wolfgang Steinecke

### I. Spezial-Kurse 17. August bis 5. September

#### KOMPOSITION

LUIGI NONO (Venedig) 10 Seminare  
Besprechung vorgelegter Arbeiten  
KARLHEINZ STOCKHAUSEN (Köln) 10 Seminare  
Praktische Kompositionsübungen

#### MUSIKTHEORIE

HENRI POUSSEUR (Brüssel) 10 Seminare  
Die neuen Grundlagen der Musiktheorie

### II. Haupt-Kurse 25. August bis 5. September

#### KOMPOSITION

Prof. WOLFGANG FORTNER (Heidelberg) 10 Seminare  
Neue Klang- und Strukturfragen  
LUIGI NONO (Venedig) 5 Seminare  
KARLHEINZ STOCKHAUSEN (Köln) 5 Seminare  
(Fortsetzung des Spezialkurses)

#### MUSIKTHEORIE und ANALYSE

Prof. ALOIS HABA (Prag) 5 Seminare  
Modale, atonale, bichromatische Melodik  
und Harmonik

HENRI POUSSEUR (Brüssel) 5 Seminare  
(Fortsetzung des Spezialkurses)

GYÖRGY LIGETI (Wien) 5 Seminare  
Form und Strukturprobleme bei Webern

#### ANGEWANDTE MUSIK

ANDRZEJ MARKOWSKI (Warschau) 5 Seminare  
Musik im Film

#### OPERNREGIE

HARRO DICKS (Darmstadt) 5 Seminare

#### GESANG

Prof. ANNELIES KUPPER (München) 5 Seminare

#### KLAVIER

HANS LEYGRAF (Stockholm) 10 Seminare  
DAVID TUDOR (New York) 5 Seminare

#### FLÖTE

SEVERINO GAZZELLONI (Rom) 5 Seminare

#### SCHLAGZEUG

CHRISTOPH CASSEL (Köln) und  
WLODZIMIERZ KOTONSKI (Warschau) 5 Seminare

### III. Allgemeines Programm

KOMMENTARE ZU NEUEN WERKEN / KARLHEINZ STOCKHAUSEN  
INFORMATIONEN ÜBER NEUE ENTWICKLUNGEN / ANDRZEJ MARKOWSKI (Musik in Polen) – YORITSUNE  
MATSUDAIRA (Musik in Japan) – BO WALLNER (Musik in Schweden)  
KRANICHSTEINER KOMPOSITIONSSTUDIO / Studiokonzerte unter Mitwirkung von PIERRE BOULEZ –  
BRUNO MADERNA – LUIGI NONO – KARLHEINZ STOCKHAUSEN  
VORTRÄGE / WLODZIMIERZ KOTONSKI (Schlagzeug in der Neuen Musik) GYÖRGI LIGETI (Anton  
Weberns I. Kantate) / Prof. Dr. WERNER MEYER-EPPLER (Systematik der elektrischen Klangtransformationen)

### OPERAUFÜHRUNGEN DES LANDESTHEATERS DARMSTADT

HANS WERNER HENZE „König Hirsch“ (Leitung: HANS ZANOTELLI, HARRO DICKS, FABIVS VON GUGEL)  
KURT WEILL „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“  
(Leitung: HELMUT FRANZ, HARRO DICKS, FRANZ MERTZ)

### In Verbindung mit den Internationalen Ferienkursen:

TAGE FÜR NEUE MUSIK, veranstaltet vom HESSISCHEN RUNDFUNK FRANKFURT, in Darmstadt  
2. bis 5. September 1959

Zwei Konzerte des Symphonieorchesters und Chors des Hessischen Rundfunks  
Leitung: BRUNO MADERNA und OTTO MATZERATH

Zwei Kammerkonzerte unter Mitwirkung von Solisten und Kammermusikvereinigungen (u. a. NOVAK-  
QUARTETT Prag, HAMBURGER KAMMERSOLISTEN. Leitung: FRANCIS TRAVIS)

25. August bis 5. September 1959:

### VIII. Internationaler Wettbewerb um den KRANICHSTEINER MUSIKPREIS

SCHLAGZEUG 1000,- DM FLÖTE 1000,- DM KLAVIER 1000,- DM

Pflichtstücke: „Zyklus“ für Schlagzeug von Karlheinz Stockhausen (für den Kranichsteiner Wettbewerb komponiert)  
„Density 21,5“ für Flöte solo von Edgar Varèse – I. Sonate pour piano von Pierre Boulez

Prospekte – Auskünfte – Anmeldungen

KRANICHSTEINER MUSIKINSTITUT DARMSTADT



# NEUE MUSIK IN NOTEN UND BÜCHERN

## Drei Novitäten für den Pianisten

WOLFGANG FRÄNKEL: . . . . . DM  
 Variationen und Fantasien über ein  
 Thema von Arnold Schönberg . . . . . 6,—

BO NILSSON:  
 Quantitäten . . . . . 2,50

NIKOS SKALKOTTAS:  
 Fünfzehn kleine Variationen . . . . . 3,50

*Erhältlich in jeder guten Musikalienhandlung!*

UNIVERSAL EDITION



FRIEDRICH VOSS

## Résonances

12 Poème für Kammerorchester  
 Studienpartitur DM 4,—

BREITKOPF & HÄRTEL · WIESBADEN

Soeben erschienen

## MORDECHAI SHEINKMAN

### Divertimento

für Klarinette, Trompete, Posaune u. Harfe

CL 5849 . . . . . Stud.-Part. 2,80 . . . . . Stimmen kpl. 9,—  
 HENRY LITOLFF'S VERLAG/C. F. PETERS · FRANKFURT

SVEN-ERIK BÄCK

2 *Expansive* Präludien

für Klavier . . . . . DM 4,—

WILHELMIANA MUSIKVERLAG, Frankfurt/M.

GISELHER KLÉBE op. 27

## Die tödlichen Wünsche

15 lyrische Szenen in 3 Akten  
 nach Balzacs Roman „La Peau de Chagrin“

Uraufführung: 14. Juni 1959 Düsseldorf,  
 Deutsche Oper am Rhein

Klavierauszug DM 40,—

BOTE & BOCK · BERLIN-WIESBADEN

ALPHONS SILBERMANN

## Wovon lebt die Musik?

*Die Prinzipien der Musiksoziologie*

Der Mittag — Düsseldorf:

Ein Buch für den Musikwissenschaftler, den Publizisten,  
 den Programmgestalter, den Produzenten von Verlag —  
 Funk — Schallplatte, den Kritiker. Es bietet einen tiefen  
 Einblick in das innere Gefüge der öffentlichen Musik-  
 praxis.

Das Buch erscheint 1959 in London in englischer  
 Sprache und in Mexiko in spanischer Sprache.

235 Seiten, moderne Ausstattung  
 kart. DM 9,80  
 Gzlw. DM 12,50

GUSTAV BOSSE VERLAG · REGENSBURG

## Großpartituren — Klavierauszüge

auch einzeln abzugeben

Zuschriften unter M 753 an den Verlag d. Ztschr. erbeten

Ausgeh. Hölzer, Facons und Rohre für  
**Oboe und Engl. Horn**

H. Brückner, Wiesbaden, Klopstockstraße 24

## HARFE

Pariser Erard, 47saitig, Konzert-Modell, zu kaufen gesucht.

Angebote unter M 767 an den Verlag erbeten.

**FAGOTT** (gebr.)

dringend zu kaufen gesucht.

Angebote an das Gymnasium im Alstertal, Hamburg-Fu.

**Flöten, Klarinetten, Oboen, Englisch Hörner,  
 Fagotte und Saxophone**  
 der Firma Gebrüder Mönnig, Markneukirchen/Sachsen

## Konzert- und Solobässe

von Otto Rubner, Markneukirchen/Sachsen.

## Bogen

des weltbekannten Meisters **Albert Nürnberger**,  
 Markneukirchen, für Violine, Viola, Cello u. Kontrabaß  
 in bekannter Qualität lieferbar.

Alleinverkauf für Westdeutschland durch

**Fa. MENTL & Co., BAYREUTH**  
 Richard-Wagner-Straße 24

Lieferung erfolgt durch den Fachhandel.

# Wo fehlt eine?



Wir liefern alle Schreibmaschinen. Viele  
 neuw. günstige Gelegenheiten im Preis  
 stark herabgesetzt. Auf Wunsch Um-  
 tauschrecht. Sie werden staunen. Fordern  
 Sie unseren Gratis-Katalog p 890  
 Deutschlands großes Büromaschinenhaus

**NÖTHEL+CO·Göttingen**

Please mention our review in writing to advertisers.



# Bücher der Weltmusik

## Lexikon der Symphonie

Herausgegeben von Kurt Blaukopf  
2. Auflage

333 Symphonien von 42 Komponisten, mit Angabe der Spieldauer und der Besetzung.

322 Seiten, mit zahlreichen Notenbeispielen, Leinen, DM 15,50

## Große Dirigenten

Von Kurt Blaukopf

208 Seiten, 16 Tafeln, Leinen, 2. Auflage, DM 11,80

„Blaukopf windet 22 Lorbeerkränze mit so viel spirituellem Musikverständnis und spirituellem Charme, daß man seine Dirigentenporträts mit Genuß und Vergnügen liest.“ (Tagesanzeiger, Zürich)

## Große Virtuosen

Von Kurt Blaukopf

196 Seiten, 16 Tafeln, Leinen, 2. Auflage, DM 11,80

Enthält u. a. Porträts von Backhaus, Casals, Cortot, Edwin Fischer, Gieseking, Gulda, Heifetz, Mainardi, Menuhin, Oistrach usw.

Mit ausführlichem Langspielplattenverzeichnis.

## Große Oper - Große Sänger

Von Kurt Blaukopf

1. Auflage vergriffen. Neuauflage mit Discographie nach dem letzten Stand erscheint im Herbst 1959.

## Hexenküche der Musik

Von Kurt Blaukopf

Ein High Fidelity-Buch.

176 Seiten, 30 Abbildungen, Leinen, DM 11,80

Aus dem Inhalt: Toscaninis trockenes Studio / Scherchens nackte Musik / Die besten Konzertsäle der Welt / Wieviel Nachhall will Strawinsky? / Geschichte der Schallplatte / Was ist High Fidelity? / Elektronische Musik / Klangrauschgifte.

## Phono

### Internationale Schallplattenzeitschrift

Phono veröffentlicht seit 1954 vergleichende Discographien, Kritiken, Studioberichte, Künstlerporträts, technische Informationen usw.

Erscheinungsweise: Jahrgang I bis IV vierteljährlich.

Jahrgang V (ab September 1958) zweimonatlich.

Einzelheft DM 2,-. Abonnement (6 Hefte) DM 11,50

**VERLAG ARTHUR NIGGLI**

Teufen, AR, Schweiz

Auslieferung in der Deutschen Bundesrepublik:

**Verlag Kiepenheuer & Witsch**

Köln-Marienburg

# Friedrich Voss

## RESONANCES

Zwölf Poème für Kammerorchester.  
Uraufführung am 3. März 1959 unter  
Georg C. Winkler in Kiel im Orchester-  
konzert „Musik der Zeitgenossen“  
zum Abschluß der „Kieler Tage zeit-  
genössischer Kunst“.

„Die zwölf Stücke für Kammerorchester sind sehr konzentrierte, strenge und dichte Kompositionen, die die Bezeichnung ‚Poèmes‘ im Untertitel durchaus rechtfertigen. Die Verwendung der Reihentechnik ist hier offenbar nicht (wie in so vielen Fällen) vom Zufall einer Mode-Richtung bestimmt, sondern ein legitimes, sinn- und geistvoll benutztes Mittel der sehr persönlichen Äußerung. Lyrisch stimmungshafte Impressionen von kühler Eindringlichkeit wechseln mit skurrilem Humor; das ganze Werk ist stark nach innen gewandt, ohne im geringsten auf die Tube ‚Verinnerlichung‘ zu drücken.“

Volks-Zeitung, Kiel

Aufführungsmaterial leihweise,  
PB 3818 Studienpartitur DM 4,-

**BREITKOPF & HÄRTEL**  
**WIESBADEN**

### Folkwangschule der Stadt Essen

Musik • Tanz • Schauspiel • Sprechen

Auskunft und Prospekte: Essen-Werden, Abtei

Telefon 49 24 51/53 • gegr. 1927

Direktor: GMD Professor Heinz Dressel

**Abt. Musik:** Leitung Prof. Heinz Dressel  
Ausbildung

bis zur Konzert- bzw. Bühnen- oder Orchesterreife.  
Klavier: Detlef Kraus, G. Stieglitz, I. Zucca-Sehlbad,  
E. Hüppe, A. Janning. — Violine: Wolfgang Marschner,  
Prof. F. Peter, G. Peter, R. Haass. — Cello: Klaus Stordk.  
Cembalo und Generalbaß: Helma Elsner. — Komposition  
und Tonsatz: Erich Sehlbad, Siegfried Reda. — Musik-  
wissenschaft u. Studio für Neue Musik: Dr. Karl H. Wörner.

**Orchesterschule:** Leitung Prof. Heinz Dressel

Opernabteilung: Leitung Prof. H. Dressel. — Gesang:  
Hilde Wesselmann und C. Kaiser-Breme. — Leitung der  
musikalischen Einstudierung: H. J. Knauer. — Leitung  
des szenischen Unterrichts: Günther Roth. — Opernchor-  
schule: H. J. Knauer. — Dirigenten- u. Chorleiterklassen:  
Prof. H. Dressel, K. Linke. — Seminar für Privatmusik-  
lehrer. — Jugendmusikerzieher: G. Stieglitz. — Rhyth-  
mische Erziehung: E. Conrad. — Katholische Kirchen-  
musik: Prof. E. Kaller. — Evangelische Kirchenmusik:  
Kirchenmusikdirektor Reda.

**Abt. Tanz:** Leitung Kurt Jooss. Bühnentanzklassen, Semi-  
nar für Tanzpädagogik, theoretisch-praktische Ausbildung  
in Tanzschrift (Kinetographie Laban).

**Abt. Schauspiel u. Sprechen:** Leitung N.N.  
stellvertretender Leiter Eugen Wallrath.

Ausbildung bis zur offiziellen Bühnenprüfung,  
Seminar für Sprecher, Sprecherziehung und Spredkunde.

Neuerscheinung

JULIEN-FRANÇOIS ZBINDEN

### Divertissement

für Kontrabaß und Orchester op. 10

Orchesterbesetzung:

2, 2, 2, 2 — 2, 2, 2, 0 — P. S. — Str.  
= 13 Minuten

Ed. Schott 4781 • Klavierauszug mit  
Solostimme DM 6,50

Aufführungsmaterial leihweise nach  
Vereinbarung

*Es ist besonders verdienstvoll, daß sich die zeit-  
genössischen Komponisten immer wieder um die in  
der Sololiteratur bisher vernachlässigten Instrumente  
bemühen. Zbinden nützt in diesem Werk alle klang-  
lichen Möglichkeiten des Kontrabasses zu einem  
farbigen und lebhaften Musikstück. Schon der Titel  
deutet darauf hin, daß das Werk auch formal locker  
und musikantisch gehalten ist. Die Solostimme liegt  
dem Werk auch in einer Fassung für Violoncello bei.*

B. SCHOTT'S SÖHNE  
MAINZ

# MUSIKREVY

Nordisk Tidskrift för Musik och Grammofon

bringt ein

## SONDERHEFT

in deutscher Sprache in Zusammenarbeit mit dem schwedischen Komponistenverein und dem schwedischen Institut für Auslandsbeziehungen heraus, in dem namhafte schwedische Fachleute über das Musikleben Schwedens, seine Komponisten und die Musik des Landes von den Anfängen bis zur Gegenwart berichten. Das Heft ist erhältlich für DM 4,—.

Die bekannte schwedische Musikzeitschrift

## MUSIKREVY

erscheint achtmal jährlich und kann zu DM 15,— im Jahresabonnement bezogen werden. Wir empfehlen den Bezug dieser repräsentativen Zeitschrift, die nicht nur das Musikleben Schwedens widerspiegelt, sondern Interessantes und Wichtiges aus der ganzen Welt würdigt.

BREITKOPF & HÄRTEL • WIESBADEN



# fono forum

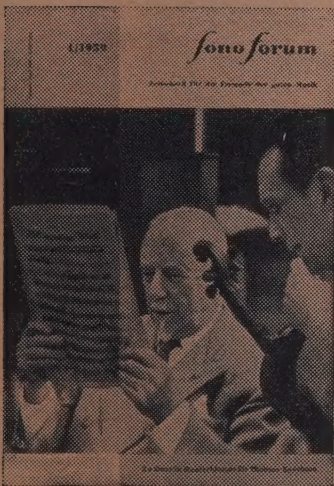
**Zeitschrift für die Freunde der guten Musik**

Die neue Monatszeitschrift für den Schallplattenfreund  
der ernsten Musik, der Oper, der Operette und des Jazz

"fono forum" bringt u. a.  
Besprechungen neuer Schallplatten von  
bekannten Kritikern  
Berichte über Veranstaltungen  
Aktuelle Probleme und Notizen  
Portraits von Komponisten und Interpreten  
Informationen aus dem Bereich der Fono-  
Industrie  
Technische Neuheiten u. a. m.

Eine Monatszeitschrift, wie sie vom Schall-  
plattenliebhaber schon lange erwartet wurde

Einzelverkaufspreis DM 2,20,  
im Abonnement DM 2,— zuzüglich Zustell-  
gebühr.



"fono forum" erhalten Sie bei Ihrem Buch- oder Musikalienhändler

Bezugsquellennachweis und Probe-Nummer durch die

**BIELEFELDER VERLAGS ANSTALT KG**

Vertrieb fono forum, Bielefeld, Schillerplatz 20



Neuerscheinungen

## JEAN FRANÇAIX

### L'Insectarium

für Cembalo

Ed. Schott 4977 DM 4,50

Aus den Fingern erfunden, aber aus den Fingern eines trefflichen Spielers und temperamentvollen, geistprüfenden Komponisten sind diese sechs charmanten Insektenporträts. Begrüßenswert, daß die Cembalo-Literatur nicht noch ein neubarock-polyphones Werk mehr enthält. Unbekümmert summen und schwirren diese originellen Gesellen durchs altehrwürdige Instrument, das sie so völlig neu entdecken. Gefordert wird ein zweimanualiges Cembalo mit 4' 8' 16', Laute und Koppel.

### Huit danses exotiques

pour deux pianos

Ed. Schott 4984 DM 6,—

(zur Aufführung sind 2 Exemplare erforderlich)

Zu allen Zeiten haben sich die Komponisten von den lebendigen Tanzformen ihrer Zeit anregen lassen, und oft sind daraus die beliebtesten Klavierstücke entstanden. Hier haben nun exotische Tänze meist südamerikanischer Herkunft, die inzwischen die ganze Welt erobert haben, das rhythmische Gerüst und den musikalischen Charakter bestimmt, in dem Françaix diese Stücke für zwei Klaviere zu vier Händen schrieb. Baiao, Mambo, Samba, Rock 'n' Roll usw. sind bekannte Begriffe, die hier dem Hörer den Zugang zu moderner Klaviermusik erleichtern.

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

## Wer interpretiert neue Musik?

Jede Zeile dieser Anzeigentafel kostet bei sechsmaligem Erscheinen für das ganze Jahr DM 6,40

### KLAVIER

Erika Frieser, Dabringhausen, Bez. Düsseldorf, Höferhof 16, Tel. 164

Günter Louegk, München, Möhlstraße 30

Doris Rothmund, Mannheim, K. 4, 20, Tel. 2 66 38

Gotthold Heinz Weber, Reutlingen, Aispachstraße 16, Tel. 72 08.

Charlotte Zelka, Wien, Prinz-Eugen-Str. 14, bei Anders, spielt: Schönberg, Berg, Webern, Krenek, Dallapiccola, Leibowitz, Boulez, Stockhausen, Bartók, Strawinsky

### ORGEL

Eberhard Bonitz, Lingen (Ems), Schließfach 162, spielt Werke von David, Geiser und Hindemith

Herbert Schulze, Berlin-Spandau, Ev. Johannesstift, Telefon 37 26 47, Arbatsky (Passacaglia/Partita) / Krenek (Sonate) / H. W. Ludwig (Messe) / Milhaud (Préludes) / Reda (Choralkonzert III) / Weyrauch (Sonate)

### VIOLINE

Lothar Ritterhoff, Kiel, Feldstraße 115, Tel. 2 23 79. Violinkonzerte von Bartók, Hindemith (39), Bernd Alois Zimmermann

Berger/Linder, Violin-Klavier-Duo, Basel, Grellingerstraße 36

### GESANG

Kammersängerin Sigrd Ekkehard, Staatsoper Berlin, singt: Schönberg, Alban Berg und Schostakowitsch.

Milly Fikentscher-Willach, Konzert-Sopran, Duisburg, Kremerstraße 37, Tel. 2 41 50

Annemarie Jung, Sopran, Luzern, Sonnenbergstraße 1: Hindemith, Krenek, Webern, Schönberg, Dallapiccola, Liebermann

Maria Vagheti, Sopran, c/o Hürlimann, Zürich 2, Seestraße 104

Dore Blindow, Alt, Bremen, „Friedehorst“, Tel. 7 51 47 Geistliche Konzerte von Burkhard, Micheelsen, Schwarz

Charlotte Salm, Alt, Berlin-Köpenick, Bahrendorferstr. 3

Eugen Klein, Baß-Bariton, Wanne-Eickel, Unser-Fritz-Straße 95, Tel. 7 13 96

Hans Kunz, Baß-Bariton, Solingen-Ohligs, Merscheider Straße 23, Tel. 1 42 60. Lied — Ballade — Oratorium

Hermann Rieth, Baß-Bariton, singt Schönberg · Hauer · Milhaud, Freiburg i. Br., Gaylingstr. 3, Tel. 3 06 65

### TANZ

Jutta Ludewig, Mainz, Goethestraße 6. Kammeranzabende. Am Flügel: Volker Hoffmann.

### WER LIEFERT NEUE MUSIK?

BOTE & BOCK  
Berlin-Charlottenburg 2, Hardenbergstraße 9a  
Tel. 32 39 81

Donemus — Jac. Obrechtstraat 51, Amsterdam. Zeitgenössische niederländische Musik. Vertreter für Deutschland: Rud. Erdmann, Adolfsallee 34, Wiesbaden.

Hofmeister — Das Fachgeschäft für gute Musik. Bielefeld, Obernstraße 15. Versand nach allen Plätzen

LYRA-Musikhaus „am Kiepenkerl“, Münster i. Westf., Spiekerhof 2. Kataloge gratis

Hans Riedel, Berlin W 15, Uhländstraße 38  
Großes Lager internationaler Musik auf allen Gebieten

A! escribir a los anunciantes menciónese nuestro periódico.



*Mythos von Geburt und Tod*

# WOLFGANG FORTNER

## Chant de naissance

Kantate nach Worten von Saint John Perse für Solo-Sopran, Solo-Violine und Streichorchester, fünfstimmigen gemischten Chor, Bläser, Schlagzeug und Harfe

Orchesterbesetzung: 2 · 3 · 3 · 3 – 2 · 2 · 2 · 1 – P.S. – Hfe. – Str. = 28 Min.

Aufführungsmaterial nach Vereinbarung

Studienpartitur Ed. Schott 4598 DM 6,–

Uraufführung: 12. April 1959 Hamburg NDR-Sinfonieorchester, Leitung: Hans Schmidt-Isserstedt, Solisten: Gloria Davy und Erich Röhn

Heinz Joachim in DIE WELT vom 13. April 1959:

Auf seltsam hintergründige, fast surrealistische Verse des französischen Dichters und Widerstandskämpfers Saint John Perse schrieb Wolfgang Fortner seinen »Chant de naissance«, der (als Auftragswerk des NDR) im 11. Abonnementskonzert unter Schmidt-Isserstedt uraufgeführt wurde. »Gesang der Geburt« wäre die wörtliche Übersetzung des Titels. Aber sie gäbe zu handfeste Assoziationen zu einem Text, dessen Reiz wesentlich auf seiner Ungreifbarkeit, seiner geheimnisvollen Zwieltigkeit liegt.

Die beiden Gedichte, die der Komponist in strophischer Aufteilung miteinander abwechseln läßt, geben zwei Aspekte des gleichen Gedankens. Fortner realisiert in zwei verschiedenen Klangsphären, die er unvermischt gegeneinanderstellt: die eine, von Solo-Sopran, Solo-Violine und solistischen Streichern in feingeschwungenen Lineaturen und zarten Klangwerten gehalten, ist der intimen Sphäre des Wiegenliedes (Berceuse) zugewiesen; die andere, von fünfstimmigem Chor, Bläsern, Harfen und Schlagzeug charakterisiert, ist mehr statisch gehalten, als objektiver Bericht, der das Einzelne ins Allgemeine deutet.

Nicht zuletzt beruht gerade auf diesem Wechselgesang zwischen Solo und Chor ein eigentümlich fesselnder Reiz des Werkes. Jede konventionelle Verschmelzung der beiden Sphären hätte das innere Gleichgewicht des Ganzen, ja selbst den Charakter des einzelnen zerstört. Nur so war der menschliche Aufblick, die Gebärde des Mitleids zu gewinnen, die die abschließende Berceuse gewähren.

Fortner schrieb dazu eine Musik von strengster Verhaltenheit. Er beherrscht die serielle Technik so souverän, daß er seiner Phantasie, seiner Inspiration freien Lauf lassen kann. So ist seine Musik voller starker, packender Momente. Zuweilen bricht ein dunkles Pathos von fast dramatischer Expressivität durch, vor allem in den archaisch herben Chormadrigalen. Die behutsam ausgesparten Lyrismen der Berceuse sind äußerst sensibel und diskret geführt; das bevorzugte Intervall der großen Septime zielt offenbar bewußt auf den Eindruck einer gewissen Monotonie, die dem Ganzen einen mythischen Charakter verleiht.

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ



Ein neues Orchesterwerk von

# GOTTFRIED VON EINEM

## Symphonische Szenen für Orchester op. 22

Orchesterbesetzung: 3 · 2 · 2 · 2 — 4 · 3 · 3 · 1 — P. — Str.

Aufführungsdauer: ca. 24 Minuten.

Aufführungsmaterial nach Vereinbarung · Studienpartitur Ed. Schott 4587 DM 8,—

*Das Werk entstand als Kompositionsauftrag zum 75. Geburtstag des Bostoner Symphonieorchesters*

*Uraufführung:* 11. Oktober 1957 in Boston/USA, Bostoner Symphonieorchester, Leitung Charles Munch

*Deutsche Erstaufführung:* 12. Oktober 1958 in Berlin, Berliner Philharmoniker, Leitung Karl Böhm

*Österreichische Erstaufführung:* 25. Oktober 1958 in Wien, Wiener Philharmoniker, Leitung Carl Schuricht

*Westdeutsche Erstaufführung:* 27. Oktober 1958 in Hamburg, Philharmonisches Staatsorchester, Leitung Joseph Keilberth

Von allen Berichterstatlern der bisherigen Aufführungen wurde die starke Wirkung der Komposition auf die Hörer bestätigt. Sie dürfte vor allem begründet sein in von Einems besonderem Sinn für Kontrast und Spannung. Motivische Kräfte werden »leibhaftig« und entwickeln sich in geradezu szenischer Aktion: Das Orchesterpodium wird zur Bühne. Verfolgen wir etwa die »Bühnenhandlung« des zweiten Satzes der »Symphonischen Szenen«:

Ein lang gehaltener d-Moll-Akkord wandelt sich zum D-Dur: Die Bühne wird hell. Sichtbar wird der Hauptakteur (totaktige Cello-Kantilene), der durch Wiederholung und weitausgeführte Steigerung durch Violinen und Flöten immer deutlicher Profil gewinnt. Der Hauptgedanke dieser »Person« (die ruhig aufsteigende Tonleiter) wird zum Diskussionsmaterial belangloser »Chargen«, wird in atemloser Debatte bedrohlich verselbständigt und zu großer Steigerung geführt. Der Held des Stückes (Thema, jetzt in der Umkehrung) tritt wieder auf und versucht vergeblich, sich gegen die mächtig gewordenen Gegner aufzulehnen, die in großem Fortissimo-Höhepunkt triumphieren. In unerwartetem Zugriff aber (piano subito) bemächtigt sich das Thema wieder der Szene, die verschiedenen, nun als Untergrund weiterlaufenden und sogar melodisch eingearbeiteten Gegenmotive in seinen Dienst zwingend. »Poco rit« und fallende Bewegung verdeutlichen, daß nun keine weitere Entwicklung mehr zu erwarten ist: Das Thema ist nach Überwindung aller Gegner zur Alleinherrschaft gelangt. So singt es (Calmo), in Blech, Holz und Streichern je für sich, seinen Abgesang. Immer mehr verfestigt sich wieder die Ausgangstonalität D, bis, gleichsam bei fallendem Vorhang, das Motto des Satzes, die Dur-Moll-Akkordfolge, die Einheit der Szene nochmals bestätigt. Musik der Zeit, für die dank ihrer Vitalität der »luftleere Raum« und »elfenbeinerne Turm« nicht existiert, der so manchen zeitgenössischen Komponisten zur Gefahr wird.

**B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ**